

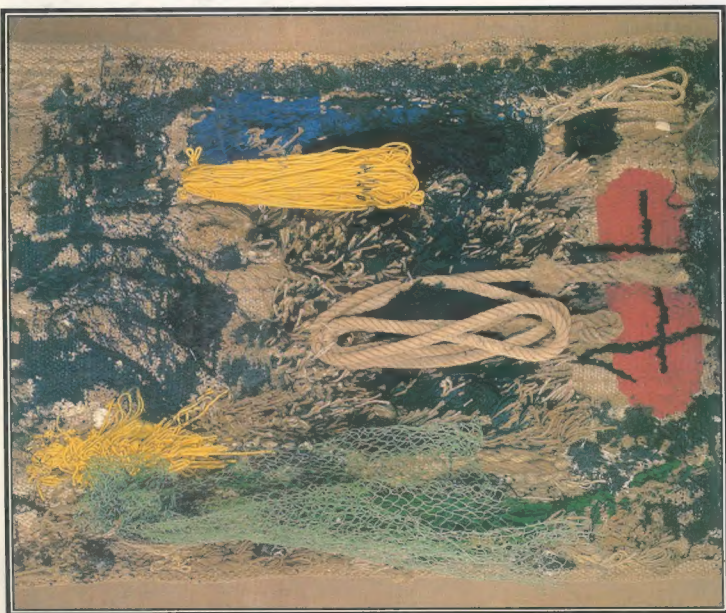
# نِزْوَ

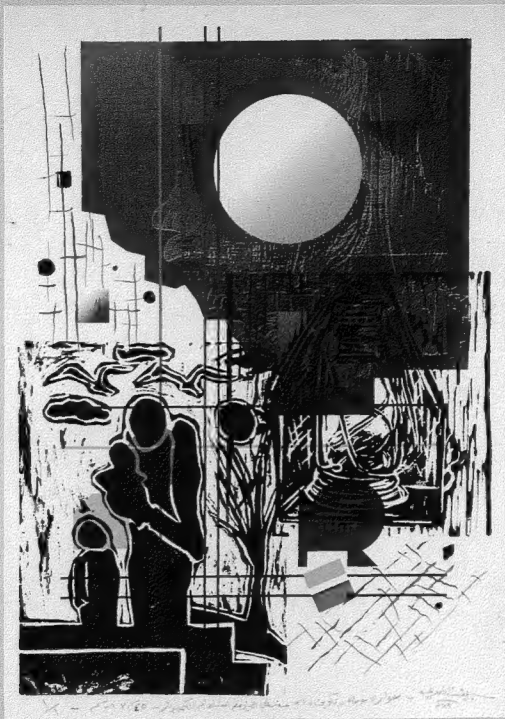
NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

■ رحلات السفينة سلطنة ■ العلامة البعلشي ■ اضاءات من  
الشعر العماني ■ أوكوت : معارك الفلسفة الانسانية ■ أنسي  
الحاج : الذين أحببتهم سقموا من القطار ■ علاج حرب وهديث  
النهايات ■ التجسد في فلسفة ابن ميمون ■ تأملات في عصر  
العولمة ■ رواية عُمانية .. واقراً : ابن رشد، عبد الرحمن منيف،  
محمود درويش، السبيل قصيري، عبد اللطيف اللعبي،  
البردوني، سافو، كارلوس ساورا... واسماء وموضوعات أخرى.

العدد الثاني والعشرون / ابريل ٢٠٠٠م / محرم ١٤٢١هـ





▲ جرافيك وكيبورتر للفنان: سيف الهامري ، سلطنة عمان

الغلاف الأول للفنان الإسباني خوان ميرو : أنكلريك وخامات مختلفة (٢٥٤/١٩٥٠ سم) متحف ليلونج، باريس



تصدر عن :  
مؤسسة عُمان الصحافة والأخبار والنشر والاعلان

رئيس مجلس الإدارة  
سلطان بن حميد بن سعود البوسعيدى

رئيس التحرير  
سيف الرحبي

العدد الثاني والعشرون - أبريل ٢٠٠٠ م  
الموافق محرم ١٤٢١ هـ

منسق التحرير  
طالب المعمرى

**عنوان المراسلة :** ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ - فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)  
**الاسعار :** سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا  
الأردن دينار واحد - سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار  
ليبيا دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.  
**الاشتراكات السنوية :** للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (ترجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزي» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص.ب: ٢٠٠٢  
الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).

# ❖ الصيد في الظلام الكاسح

## عن الطفولة، الشعر، الموت والربيع الخالي

العين التي شاهدت، أول ما شاهدت في إطلاق نظرتها الأولى إلى الوجود والأشياء، تلك الأرض الشاسعة التي تلتقي أطرافها الثلاثة في سديم الصحراء والجبال والبحار المتلاطمة في الواقع والمخيّلة.

الأرض المترامية بحياة قليلة وسراب هائل، وصفها الرخالة «ويلفرد ثيسجر» وهو يقطع الربع الخالي في ثلاثينيات القرن العشرين فيما يشبه عبور الأسطورة، بصحراء الصحاري.

ربما كسب الغراب، كائن القدم، ومعلم البشرية كيف تداري سواتها، أحقته الأولى في الانتماء إلى عصورها الجيولوجية السحيقة: أوبية قاحلة تذكر بأنهار جفت منذ عصور ضوئية. قوافل مترحلة في تخوم المغيب. فجاج بلا نهاية ولا قرار. وكأنما العدم خرج للنو من كهوفها ليكتشف يؤس العالم. وكأنما الصائغ. قبل أن تمتد إليها يد التحديث والتقدم. صنعها كجربة أولى، مسودة وجود لأرض البشر اللاحقة.

هذه الطبيعة المحتشدة بالهوام والذئاب وبنات آوى، أراجيح طفولتنا البعيدة، والمحتشدة بالحنين. هذه الطبيعة التيمية التي قدت من برائن بركان، على صفحتها ولدت وتفتحت أسللتنا الأولى، نهشتنا وهوأجسنا كمشروع وجود صعب وممكن. كانت الوحشة تقضي بالضرورة إلى مقاومتها بطرق مختلفة، منها التأمل والمعرفة والشعر...

هذا ما تفتح عليه وعينا في تلك البلاد القصية في ذلك الزمان. فقد كان الجو المعرفي عبر تراثه وتراكمه التقليدي السلفي، غنيا ومتنوعا ؛ شعرا ومناحي كلامية وفقهية ولغوية. وكان لغمان. التي تمتد أواصر حكمها إلى الشرق الأفريقي. شخصيتها المعرفية ذات الملامح الخاصة عبر الأزمنة، ليست هذه العجالة محل تبيانها.

لكني هنا لا أضيف كثيرا في وصف وضع التعليم وأطره التي نشأنا في ظلها. أكثر مما يغرفه أبناء قرى وبدوادي وهوامش حواضر في بلدان عربية؛ المساجد والكتاتيب ونحت أشجار السدر، فحتى بداية السبعينيات لم يكن في عُمان إلا مدرستان صغيرتان لتخريج بضعة موظفين. وكان حكرا على المتوارث والمداول عبر القرون لم تطرأ عليه نسمة تغيير أو تجديد.

كانت البلاد غارقة في مياه الأسلاف والنأي عن «العصر» ومصباته وعواصفه. ربما كتبت أول قصيدة وفق هذا النظام المخلق في كهوف السلف ولغته، لأن أي خروج عنه مروق وإلحاد، وما زال أصحاب هذا الرأي الخلاصي عند رأيهم حتى لحظتنا الراهنة. وبشكل أكثر عنفا وتطرفا ولا عقلانية. لكن ما ظل يطاردني لاحقا، بجانب التكوين الشعري

قدمت هذه الشهادة

بدارة الفنون،

مؤسسة عبد الحميد شومان الثقافية،

عُمان، الأردن.



الحديث برموزه ورواده ووجهاته المختلفة عربياً وغير عربي. كانت تلك المرحلة المبكرة للانفصال، الرابعة عشرة من العمر، بقدر ما هي مختلطة النحول في الطور الثاني والمتعرك الجديد طبيعتي سلوكاً وكتابة بطابعه الحاسم، بقدر ما أصابتنني بصداع كيان، على ما يبدو كان مستعداً أكثر لتلقي الصدوع والانشطارات من الانسجام البراني والذائف.

\*\*\*

هكذا وجدت نفسي جزءاً من جيل عربي يقسم سمات الكتابة والحياة والترحل. جيل غير مستقر بالطبع، هائم بين ثكنات الأفكار والشرطة والمدن، تلفحه رياح اليأس والنقص والتسكع. لقد فتح عينيه ذات صباح على هزائم وانهيارات لا تُحصى. وعلى ما هو أحر وأبشع من الحروب الأهلية التي عرفها التاريخ. كان عليه أن يغابر مواقع كثيرة اهتز يقينها مفهوماً ولغة كانت ذات يوم مثار عاطفة جياشة وربما مشروع لاشك في نيل مراميه وأهدافه. كان عليه أن يبحث بين الانقراض والبحث عن لغةٍ تستطیع لَمَّ شمل هذا التشظي والانكسار الذي يلف الفرد والجماعة بأفاقه المذلّمة... ها هو الربيع الخالي مرة أخرى، لكن في زمان ومكان مختلفين وعبر وعي مختلف. مائة في المكان ومائة في الرأس جعلت المثل والرموز والأقنعة تتكسر عند أول شروع في التفكير والكتابة. فلم تعد المرأة الرموز بها لوطن قادم من بين جحافل القراء ولم يعد الوطن ولم تعد الفكرة الجامعة المانعة.

لقد اهتزت الأرض من تحت قدميه ومابت صار الغياب والسعي في المجهول. صار الغياب القاهر ربما هو الإطار المرجعي والروحي والكتابة تعيش وتتنفس في بهو هذا الغياب. والوقائع تُرشح رموزها وإشارات الفورية الجارفة من غير انكفاءات مسبقة وأقنعة، يقف خلفها الشاعر يتلو نبوءته وقراءته الواثقة للمستقبل. كان العربي الدموي السامع كالصمراء سمة المرحلة.

في هذا السياق اندفعت قراءة الشعر والعالم واندفعت العبارة الشعرية العربية إلى ذلك التغيير في طبيعة الشكل الذي وصل حد النقط والترحيل. وصارت إعادة النظر حتى

الكلاسيكي الذي لا أشك في الإفادة منه، هو تلك القصيدة العنيفة التي يكتبها المكارن نفسه بغموضه وموته، وكيف تنبجس الحياة الشحيحة من مخالب ذلك الموت القاسي ذي الحضور الكلي. كانت الجنازة اللامرئية في رأسي بحجم ذلك الفراغ الذي يتدفق فيه الزمن كثيفاً وحاداً، محاطة بجوقات النابات والمثشدين.

كنا أطفالاً ننتقل إلى حياة أخرى فيما يشبه المعجزة، وكان هاتف الرحيل يدعونا إليه عبر تلك القوافل المترحلة ونداء البواخر في بحارها، والتي يقينا لم تكن تحمل نفطاً، لأنه لم يكن معروفاً لدينا في ذلك الزمان.

كان المكان بهذا المعنى يمارس حضوراً طافياً، وفي بطش ذلك الحضور اللامحدود لعناصره ومراياه الضخمة، يتمرأ الكائن المبعثر في جنباته الفسيحة، هشاً وسريع الزوال. لكن، وهنا تكمن المفارقة الدالة والعميقة؛ كانت له تلك القدرة في نحت حياته وتسويتها بمواجهة عنف طبيعة ساحق. فقد كان الغمانيون القدماء سادة بحار وصحاري، وتركوا آلاف المخطوطات التي طبعت رهاها أو طبع بعضها، في مجالات معرفية مختلفة.

حدث ثان، وجوهري، طبع حياتي ووسمها بقدره الخاص، هو انفصالي المبكر عن ذلك المكان الولادي، ورحيلي نحو القاهرة ومن ثم الشام، وبيروت، لينفتح المشهد المكاني لاحقاً إلى آخر مصاريعه ومناهاته، وكأنما الأسلاف الرحل خلعوا عليّ لاشعورهم الجمعي، عبر نسج من الاختيارات والصدف التي كانت تلف مناخات تلك المرحلة.

أول مرة أتماس بشكل مباشر بعد أصداء سماعية غامضة، مع معطيات مدنية وثقافية مختلفة.

كان الجو القاهري يعج بالأيديولوجيات والاتجاهات في حقولها المختلفة رغم أن بيروت كانت الأكثر صحباً وسجلاً في التجديد والاختلاف.

وكان الجو الطلابي والثقافي الذي انتسب إليه تبتلعه السياسة في اتجاهها اليساري ذي الطليعة الفلسطينية آنذاك والذي كان الأدب على هامش توجهاتها ومتونها.

من البوابة القاهرية ولجت إلى بوابة القراءة للأدب

حدود الفوضى والخلط، في المنجز والمتحقق فكريا وثقافيا، في ضوء تغير المرجعيات والتأثير وطريقة استخدام اللغة. وصار ثمة ميل أكبر لقراءة التراث السردي العربي والمشرقي وتوسيع رقعة الاستفادة منه، بموازاة التغير في طبيعة الحوار الشعري مع «الأخر» والمرجعيات الغربية، فبرزت أسماء ومقترحات إبداعية لم تكن واضحة في المرحلة السابقة، شعراء هاويين ونزوع تدميري وشعراء حياء.

انضمت العبارة الشعرية التي انتشرت على الفن البصري أكثر، نحو القلة والهوامش وصار النقصان والعاير في مواجهة وهم الاكتمال والتمركز، زاد المرحلة من غير ترفع على مفردات وأحداث صغيرة يعينها، تنوخي أن تنتظم في مناخ أو سياق.

وليست هذه الإشارات بعيدة عن ظلال الفلسفة الجديدة من نيتشة حتى جيل بولوز، كما أنها ليست بعيدة عن رؤى أكثر قديما عند ابن عربي حين تحدث عن كمال الأشياء والوجود في نقصانها، وإن كان ابن عربي ينحى منحى ميثاقين يقيها خاصا دافعا فخامة الكمال إلى مركز المطلق. ابن عربي الذي كتب أيضا حول الانفصال والترحل عن المحيط الخائق عبر السفر في الروح والامكنة في المرئي واللامرئي والكتابة عن هذه الأسفار فيما يشبه التوفيق الباطني، يمكن أن يكون أحد الأئمة الكبار في بحث المخيلة الشعرية والمعرفة.

\*\*\*

قرأت شعراء التجديد الأوائل في مرحلة الحداثة الشعرية العربية من السيّاب وقباني وأونيس والخال وعبد الصبور إلى محمود درويش وغيرهم عبر بوابة المكان القاهرية.

في الطور الثاني من عمري وفي أواخر السبعينات ومطلع الثمانينات، شهدت نوع تلك الارتجاج في سياق الكتابة العربية الذي أنتمى إلى زمنه هذا وأشرت إلى بعض سماته.

وليس في نهضي وهم القطعية التي يربطن بها البعض ولم أُر يوما أن قصيدة النثر حلت محل سابقتها رغم انتشارها وتحولها إلى ما يشبه المتن الشعري، كما لا أرى ولا أستسيغ التفكير على أن هذا النمط التعبيري يحل محل آخر ويقصيه

من أرض الإبداع، فاشكال التعبير في تاريخها مفتوحة على التغير والتحول. ويمكنها أن تتعايش وتتفاعل وتتصارع ضمن أرض واحدة وزمن واحد أو أزمنة مختلفة، فواحدية التفكير هذه لا بد تصب في ثكنة القمع لأي تعددية ممكنة، ودعاة الشعرية العربية تباينوا هذا الإقصاء في الكتابة كما في الحياة، كما أن الجبل ليس بديلا عن جبل آخر، ومن الساذجة التفكير على هذا النحو التحقيقي المحدود.

بداهة هناك ما هو مشترك وما هو مستمر إدعيا حتى عبر المفارقة والاختلاف. فمثلا أشرت إلى أن الشعر الجديد صار يميل نحو النقصان والتفاصيل والأجزاء. هذه السمات لا نعدمها في المرحلة السابقة وإن تعقت واتسعت لاحقا. ولم يكن وضعها في مقابلة ثنائية مع ما اصطلع على تسميته شعر القضايا الكبرى أو الكلية وضعا موقفا. فالوجود جميعه خارطة لهواجسنا وأحلامنا وتناقضاتنا، مسرح لصنيع الكتابة وتجلياتها المختلفة. فالحياة والموت والمسألة الاجتماعية والانحطاط الحضاري والحب والكراهية، لا تنفصل عن شعرية الأشياء ولا تقابلها، بل يظل الشعر على سطح هذه الأشياء والحياة اليومية، إذ لم ترتبط تلك الخيارات الغنية بخلفياتها الروحية والإشارية والمرجعية الاعمق: الواقع وما وراءه. العابر بالأيدي. بداهة ليس هناك من هو ملزم باقتفاء أثر أحد، أقصد أسلاف الحداثة المباشرين أو غيرهم، وربما العكس فالتعبير عن تلك القضايا بقدر ما هو قديم وعبر مختلف حقب تاريخية، بقدر ما هو مرتبط بسياق تاريخ من الاجتماع والامكنة وتغير الحساسيات، منها تستقي الكتابة هواجسها واختياراتها الأسلوبية.

اللغة مهما كانت محملة بتاريخها الطويل وتراكمتها، ليست ممارسة قبطية ومعطاة سلفا، وإنما على صعيد الكتابة، محاولة كشف وسير أغوار وعمات، وهي محصلة اندماج المعيش بالمختل. هذا المعيش الذي أفضى إلى ما هو عليه عربيتنا، صار أكثر استفرازا للكتابة الشعرية التي واصلت نقضها وضديتها حتى حدود العدوانية. فالنقض الشعري والأدبي لما هو سائد لا يرتبط بمشاريع وتكتيكات تطيح مرحلة يعينها، وإنما هو حاجة داخلية صميمية، بمقابلة الرافعة الوجودية للكتابة.

الموت كما الحياة. مسرح الكتابة. إن هذا الجسد المحاط بهوام الموت وهواجسه ومطارقه التي لا تهدأ ليل نهار، لا يمكن مواجهته أو التخفيف منه إلا عبر اللغة وربما الذوبان فيه وتحويله إلى كائن أليف.

إنها المنطقة الأكثر خطورة التي تلجأها الكتابة، المنطقة التي تشبه منطقة في الربع الخالي تدعى «عروق الشبية» التي تبثل تحولات رمالها الهالجة قطعان الجمال والماشية والبشر من غير أثر وكأنها لم تكن. هذا الموت القاسي وسط تلاطم أمواج الصحراء، هذا السحق الذي تمارسه الطبيعة، سيكون نموذجاً لطيفا لسحق البشر بعضهم بعضاً.

وليس الموت المحيى بإنسان العصر الحديث بأقل قسوة، وإن كانت قسوة بانخة وسط حشود التكنولوجيا ولعان وسائل الإعلام. طرق عديدة لموت واحد والبشرية كلما أوغلت في التمدن والتحضّر أوغلت أكثر في ابتكار أدوات الرعب والموت والتفنن فيها.

الكتابة بهذا المعنى ليست لعباً لفظياً ولا صورا بهلوانية تتوسل الإيهاش البراني لإخفاء فقرها الدلالي والروحي. إنها لعب أكثر عمقا وخطورة وجعلاً، إنها الإقامة في حدود القسوة والموت.

\*\*\*

إذا كان العالم هو مادة الشعر، فمكان ما يستحيل عالماً، هكذا يلتهم الربع الخالي العالم ويستوعبه. وكما عبر إزرا باوند: «تاريخ كائن ما لا يعبر عن المكان المغلق الخاص بحياته بل عن إرادة تشريده».

وفي هذا السياق، كانت الكوابيس والاستهجمات والأحلام التي غدت طفولتنا بين تلك الأطوار ترحلت معنا. بعد أن أخذت هياكل وأشكالاً مختلفة. وكبرت بين الطرق والمدن والأفكار، لكنهما لم تهرم، بل ظلت على نضارتها (الكوابيس خاصة) وكأنما الواقع منجم هذه الكوابيس الذي يشخب عبر أراض تنهار باستمرار، لا يجد ضالة الاستقرار والتجديد إلا في هذا المضمار، إنه الواقع العربي باعتياز.

الذئاب والضباع وبنات أوى ومختلف ألوان الجوارح والسباع، والصخور البركانية ولا نعدم طيوراً أليفة وجناناً خضراء لا حدود لتموجاتها الناعسة، قبل أن يلتهم الجد

الأكبر تفاحته ويسقط على هذه الأرض الرهيبة. هذه العناصر التي سكنت أعماقنا وسرت في عروق السلالة، ذابت في نسج النص مع الشوارع الكبيرة في ليل المدن وأنفاق المترو والمقهى الملائق للاستوديو وتلك المرأة ذات الملابس الخفيفة في صيف الحديقة العامة حيث يتصامم الغرباء، جامعة إياها وحدة النية والاعتراق الأزلين.

لا يمكنني الشروع في أي كتابة مهما كان هاجس جدتها ومبنياتها إلا ويتدفق ذلك الكون البري، منازل الخطوة الأولى ليكون لُحمة النص وسداه.

لقد فرضت علي هذه «التيامات» أو المواضيع، إن كانت هناك مواضيع لهذا المناخ الملحمي، أن أمضي بجانب القصيدة المقطعية والشذرة في كتابة قصائد طويلة تشكل متن الديوان وتتوسل مناخات شبه ملحمية، لكن لا توجد فيها عناصرها المعروفة ولا تستدعي حكايات وأساطير وتصورات جاهزة وإنما تتلمس طريقها في العتمة بأدوات معرفة قليلة وبألم وحس أكبر ربما عبر متواليات تحاول الانتظام فيما يشبه النص المفتوح.

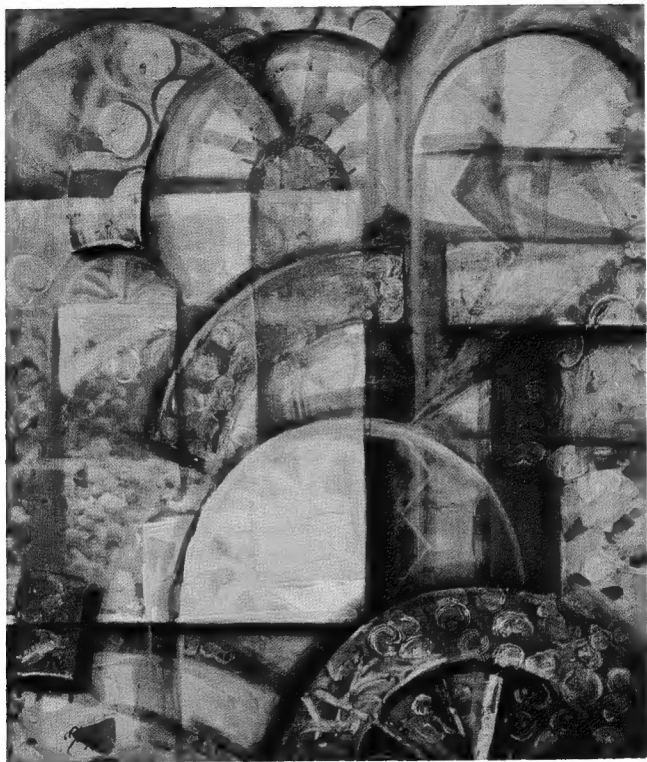
إنني أحاول التجريب، بوصف التجريب قرين حياتنا ومكوناً بين مكونات شتاتها ونسجها إن صحت هذه المفردة الأخيرة.

كالصدفة تماماً، كالصيد في الظلام الكاسح. التجريب بهذا المعنى يشبه عصا الأعمى الباحثة في الزقاق عن مخرج، إن ثمة مخرجاً يوصل إلى الطريق العام أو الجماعة. إنه ليس خيار العارف بالطريق.

تحاول أن تكتب من غير خطط ولا مشاريع، ربما لأن الأعمى يجلي وضوحه وسط ظلامه الخاص، ربما لأن فيض الصحراء وسراب وضوحها الكاسر لابد من الاستعانة عليه بالغة في هذه المنازلة اللامتناهية بين كيان جبار بائس ولا نهائي وآخر هشاً، إلا من نزوع رغبة البقاء ومقاومة التلاشي في رمال القطيع الجارفة وقيمه.

أو كما عبر على نحو آخر بابلو نيرودا «أولئك المدفوعون غريزياً لإطفاء النور».

**سيف الرحبي**



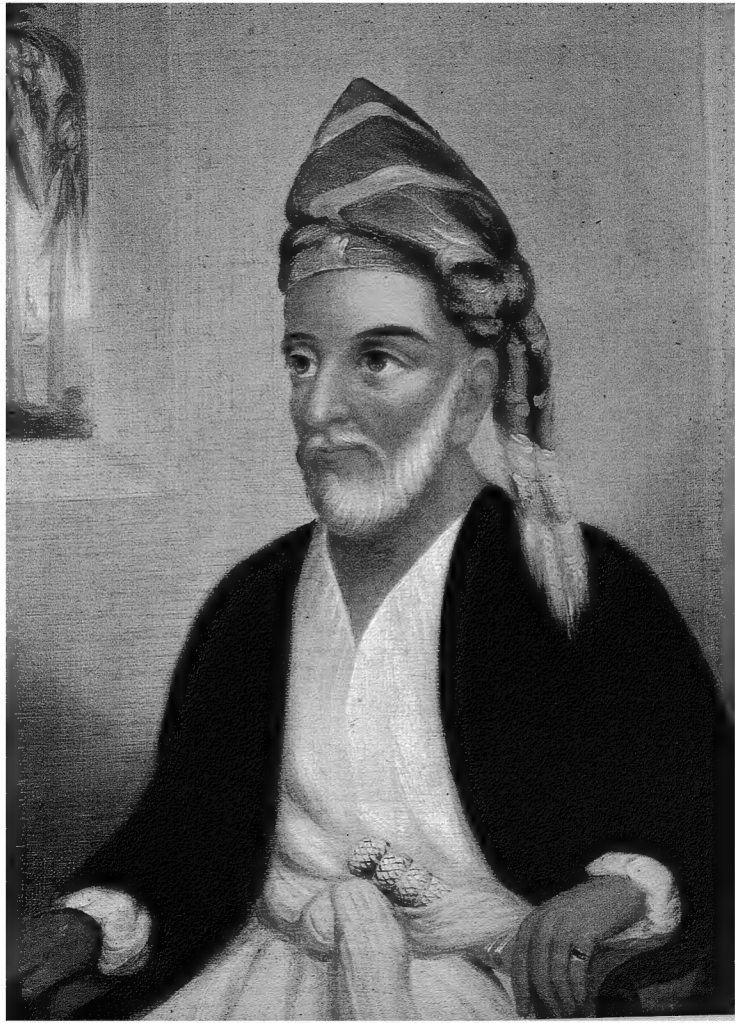
لوحة للفنانة: مريم عبيدالكريم، سلطنة عُمان.

## المحتويات



- ٨ **استطلاع :** رحلات السفينة سلطنة : فريق من الباحثين.
- ١٥ **دراسات :** معارك الفلسفة الانسانية: محمد أركون/ هاشم صالح - التجسد في الفلسفة: عبدالله المرصني - خطاب ابن رشد: يحيى بن الوليد - غدامير: خطاب التأويل، خطاب الحقيقة: عمر مهيل - محمود درويش في سرير الغربة: خليل الشيخ - تأملات من عصر العولة: تركي علي الربيعو - المكان في القصة السودانية الحديثة: معاوية البلال.
- ٨٣ **ملسها :** أنسي الحاج : سلوى النعيمي - أنسي الحاج في «المقدمة»: رشيد يحيائي.
- ١٠٣ **مسامرح :** مسامرات الأموات : نوري الجراح - السعادة فكرة جديدة في أوروبا: جوردان بلفنش/يشير القمري.
- ١٢٩ **مسينما :** تانجو كارلوس سائورا : ابراهيم نصر الله.
- ١٣٥ **تشكيل :** متحف محمود خليل : عبدالرحمن منيف - اكتشاف رسام عربي مجهول: شاكر لمعيي.
- ١٤٩ **لقباء :** علي حرب وحديث النهايات: صباح الخراط زوين.
- ١٥٥ **شعر :** عبداللطيف اللامي/رشيد رحتي - أئندرا بيثاريثك/يسام حجار - سافو/أشرف أبو اليزيد - رون بكن/هدى حسين - زليخة أبوريثة - نبيل منصر - عياش يحيائي - عبدالله البلوشي - هادي دناليل - جرجس شكري - علي المقرئ - فيصل أكرم - بدرية الوهبي - حسين عبداللطيف - محمد الصالحي - فاطمة الشيدني - سعاد الكواري - الهواري الغزالي.
- ١٨١ **نصوص :** البير قصيري / محمد المزدوي - خليل النعيمي - أنا لويژا فالديس/محمد صوف - علي مصباح - محمد اسليم - عبدالله خليفة - وحيد الطويلة - سائلة الموشي - محمود الرحبي - أحمد زين - سحر سليمان - أسعد جبوري - ناصر المنجي.
- ٢١٩ **مناظرات :** تجربة البردوني : صلاح بوسريف - معركة رسالة الغفران والمعري : أحمد محمد البدوي - الدهشة كصيفة للعبور : حسن مخافي - تكرار التفتيح النصي: طراد الكبيسي - في شعرية النقد : سمير سحيمي - الرواية النسوية في اليمن: حاتم الصكر - أبعد مما نرى لهيفاء زنكة: حسام الدين محمد - أسرار الأبداء: حسين جمعة.
- ٢٤١ **المشهد العماني :** الكتابة والواقع : طالب المعمرى - اضاءات من الشعر العماني : هلال الحجري - الطواف حيث الجمر : شريفة اللحجاني - العلامة البطاشي : نزوى - اصدارات عمانية : نزوى - معرض الآثار: طالب المعمرى - معرض الكتاب : هاني نديم بجوبح - ندوة الأديب العماني : محمد بن سيف الرحبي - شعرية اللحظات: نوري الراوي - مسقط تستقبل ألوان العالم : أشرف أبو اليزيد.

ترسل المجلات باسم رئيس التحرير .. والمجلات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست مسؤولة عما يرد بها من آراء.





تعتبر الفترة الواقعة بين 1194-1268م/1198-1273م بمرحلة في التاريخ العالمي فقد أظهر الملاحون المسلمون براعة خاصة في الاستطلاع وتغطيات البحار الدولية والديبلوماسية مما ناعتت ببارها. فخلال هذه الفترة القصيرة استطاع محمد بن سلطان إقامة علاقات دبلوماسية مع كل من بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية كما بعث بسفرائه إلى لندن وجنوب إفريقيا. هذه السنوات تمثل علامة بارزة في تاريخ عمان الحديث وتختلف عن عظمته كما توهم إلى مهاره الدبلوماسية للعبادة وحفظها.

## رحلات السفينة «سلطانة»



سفن السلطنة في ميناء

Illustrated London News

(١٨ يونيو ١٨٤٢)

تحت السفينة

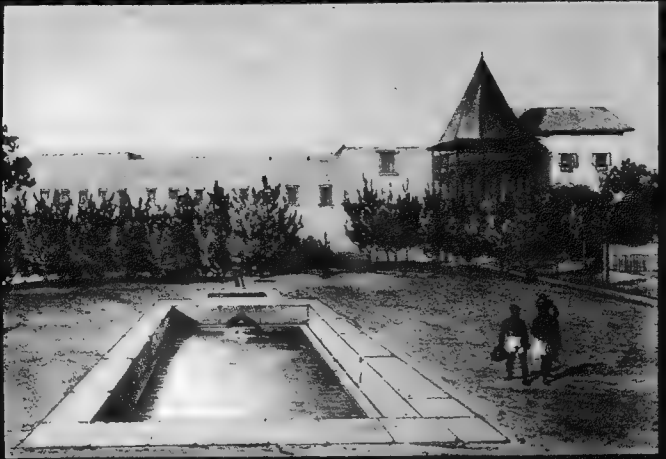
السيد سعيد بن سلطان البرصيدي

برشة الفنان: هنري بلاس لينش

لعبت «سلطانة» التي تعتبر إحدى أعظم سفن السيد سعيد بن سلطان في حوض مازاجون لبناء السفن في مدينة بومباي سنة 1249م/1833م وكانت حمولتها 212 طناً وقد بنيت أساساً على الطراز الأوروبي على شكل كورفيتة وزويت مدافعها كما كانت أشرفتها مربعة تحملها ثلاثة صواري. وقد دخل عليها في كل من بومباي ومطرح فيما بعد بغرض التعميلات ذات الصالح العماني وقد انطلقت لهذه السفينة صورتان، فقد ظهرت الأولى في عدد 18 يونيو 1842م في مجلة الاسترنيق لندن نيوز، وهي تفرغ الهدايا المرسلة إلى الملكة فيكتوريا من السلطان، والصورة الأخرى تظهر في اللوحة التي رسمها الرسام الأمريكي موني لأحمد نعان الكبكي.

والراحل التي سبقت رحلة «سلطانة» عام 1249م/1833م إلى نيويورك وأنت فيها معروفة تماماً. فقد توافق اهتمام الأمريكيين بالتجارة مع ممتلكات السيد سعيد ولا سيما في زنجبار مع اهتمام السيد سعيد نفسه بـ زنجبار وقراره عام 1830م لإتخاذها مقراً له. وقد كان لكل من هذين العاملين تأثير على الآخر، وقد رأى السيد سعيد بعد نظره بأن زنجبار عمان ورحاها يتوقف على ازدهار ممتلكاته في أفريقيا الشرقية وأنه لابد من الحفاظ على أمنها واستقرارها السياسي ضد ما كانت تعرض له تلك المنطقة من تهديدات داخلية وخارجية.

ولهذا وجه معظم اهتمامه لهذه الغاية منذ سنة 1243م/1828م



عقبة تجارية أمريكية مقابل ميناء بريطانية واحدة  
لوسية. واحدة آسيانية فقط وقد تولى أول قنصل أمريكي  
مهام منصبه في زنجبار وهو ريتشارد روتنر بمقتضى تلك  
المعاهدة في عام ١٢٥٧هـ / ١٨٣٧م قبل أربع سنوات من  
وصول أول قنصل بريطاني.

وكان لتجار الأمريكيين يجلون سلفاً كثيرة كالقشة  
الطبية والأدوية للزلية ومعدات السفن والصناعات والأحذية  
والقراول والبنادق والبارود وكانت الولايات المتحدة تعتبر بلداً  
سعياداً يزود عُمان وتجار بالسلاح. الأمر الذي مكن السيد  
سعيد من تسليح بلاده دون أن يستعري انتباه الدول الأخرى  
ذات المصالح السياسية. وكان الأمريكيون مقابل هذه المواد  
يشترون صمغ الكوبال وجوز الهند اللطيف والقرظ والعاج.  
كما كان معظم الأرباح التي يجنيها الأمريكيون تأتيهم من  
أصدة تصدير العاج من الولايات المتحدة إلى إنجلترا وقد بلغ  
احتكار الأمريكيين لهذه السلعة عام ١٢٥٧هـ / ١٨٤١م حداً  
جعل لتعازر البريطانيون يجلون بالشكوى من هذا الاحتكار.  
ورسيلة لذلك تم تعيين أول قنصل بريطاني في زنجبار وهو  
ألكسندر هامرستون وذلك في أول نوفمبر عام ١٢٥٧هـ / ١٨٤١م.

ومن الأمور السلام بها أن الولايات المتحدة الأمريكية كانت  
من بين الدول الغربية التي تربطها بالسيد سعيد علاقات وثيقة.  
ومن الأهمية بمكان أن رغبة السيد سلطانة في توطيد  
كافة بادرة تجارية ودبلوماسية من جانب السيد سعيد، ومن  
ناطقة القول أن تشير إلى أن البريطانيين كانوا يدورهم على  
صلات وثيقة بالسلطان، وربما كان هذا صحيحاً إلى حد ما  
غير أن سلفه ورنجان لم تكونا على صلة مباشرة ببريطانيا  
وكانت العلاقات الرسمية تتم مع السلطات البريطانية في  
الهند بموجب معاهدة رسمية مع وزارة الخارجية البريطانية  
عقدت سنة ١٢٥٠هـ / ١٨٣٠م.

وقد اقترح تصديق رجال الأعمال الأمريكيين في عام  
١٢٦٢هـ / ١٨٤٨م عقد معاهدة مع الولايات المتحدة لاستصان  
السيد سعيد هذا الاقتراح، ورأى فيه فرصة لهذه العلاقات  
رسمية تجارية. وقد أدى الاقتراح إلى عقد معاهدة صداقة  
وتجارة بين السيد سعيد والولايات المتحدة، وعقدت نافذة  
المفعول في ٢٠ يونيو (حزيران) ١٨٤٤م وفي ذلك الوقت كان  
الأمريكيون أكثر تجار الغرب نشاطاً في زنجبار حين سبتمبر  
(أيلول) ١٨٤٣م وعمايو (مايو) ١٨٤٤م وصلت إلى زنجبار ٢٢



مقر سكن لـ محمد بن نعمان  
الكوفي، أما السفينة التي  
في مؤخرة الصورة فمن  
اللوحة أن الفنان أراد بها  
أن تمثل «السلطان» وقد  
رسم الصورة الفنان  
الشهير إدوارد موني  
أثناء تولده السفير لـ محمد  
بن نعمان في نيويورك  
سنة ١٢٦٦هـ / ١٨٤١

صورة الآن للكنيسة القبطية التي احتلتها كانت على ما  
يبدو - شتية حيث كانت النتيجة إبرام معاهدة جديدة هي  
معاهدة التجارة في مايو (أيار) ١٨٣٦م التي جاءت ملكة  
العام ١٢٣٧هـ / ١٨٢٢م، وهي تعطي بريطانيا مملكة  
أصل، وتعترف بحقوق السيد حبار، مصالح خطيرة  
كثيرة في تجارة لاسيا في الحاج وخمغ الكونال، كما نصت  
للمعاهدة على تمكين قنصل بريطاني لأول مرة، وبعد قيام علي  
بن ناصر بزيارة للبروتستانت ومانشستر غابر لندن عائدًا  
بسفينة بخارية عن طريق مصر فيوميل في فرنسا، يرافقه  
الكاتب كوجان الذي عين مندوبًا مفوضًا فوق العامة لإبرام  
للمعاهدة الجديدة وقد أرسلت الملكة بالقبال، هذا إلى السيد

ونتيجة لهذه الزيارة فقد أرسل علي بن ناصر في بعثة  
دبلوماسية أكثر أهمية إلى لندن في عام ١٢٦٨هـ / ١٨٤٢م على  
طهر السفينة سلطانة غير أن عام ١٢٥٤هـ / ١٨٣٨م الذي تمت  
في الزيارة السابقة يعتبر بداية عهد جديد في العلاقات بين  
بريطانيا وثمان وملكاتها فقد بدأت تعمل في وزارة

أما من حيث المصالح البريطانية فقد كانت مستطع تشكل  
حلفاء مائة من الواسلة بين بريطانيا والهند ولذا كانت  
المصالح البريطانية سياسية أكثر منها تجارية، وقد كانت  
العلاقة بين السيد سعيد والحكومة البريطانية تقوم أصلاً على  
السياسة رسمية أكثر من علاقاته مع الولايات المتحدة.

وعلى الرغم من العلاقات المتوترة مع بريطانيا في ذلك  
الوقت، فقد قام السيد سعيد بإهداء ملك إنجلترا سفينة بـ ٧٥  
مليوناً تسمى «الفيروز» وتقليد سجلات وزارة الخارجية  
البريطانية بخروج تلك السفينة من ميناء بومبي إلى إنجلترا  
كهدية من السيد سعيد للملك وقد رد ملك إنجلترا في سنة  
١٢٥٢هـ / ١٨٣٧م بهدية على مدينة السيد سعيد، وهي البتة  
بوتس ووجت بقيادة الكابتن روبرت كوجان

وبعد وفاة الملك وليام الرابع ١٢٥٢هـ / ١٨٣٧م قد السيد  
سعيد القيام بمبادرة عندما أرسل بعثة الدبلوماسية الأولى  
إلى الملك فيكتوريا في لندن، وكان معونه الشيخ علي بن  
ناصر أحد أئامه ووالي مباحة حاملاً هدايا من بيتا شيلان  
ومنجليد ومجهرات وست خيول عربية.

ورغم أن علي بن ناصر قد حظي بالاحترام لوفائه وحسن

الخارجية البريطانية مطومات ككثيراً من كوجان وغيره عن الأهمية الاستراتيجية لممتلكات السيد سعيد في أفريقيا وتزايد في لندن الاحساس بمحاولات كل من فرنسا وبروسيا وأمريكا لكسب ود السيد سعيد.

وبل جعل انعدام الاستجابة من جانب لندن عام ١٨٢٥/ ١٨٢٨م هو الذي حدا بالسيد سعيد إلى توطيد علاقته بأمريكا بأقصى سرعة، ومما لا شك فيه أن السيد سعيد كان يتوي ابقاء بقة تجارته عام ١٨٢٦م/ ١٨٢٠م إلى أمريكا ليست لها صلة بالسياسة وقد احتفل أحمد بن نعمان الكعبي أميره الخاص سفيرا ممثلا تجاريا له.

وقد بدأ الإعداد لإرسال البعثة على متن السفينة «سلطنة» إلى نيويورك في أوائل ١٨٢٦م/ ١٨٢٩م حيث أعيد تجهيز السفينة في يونيو، ثم أبحرت في آخر ديسمبر (كانون الأول) إلى رنجر. وفي فبراير (شباط) ١٨٢٠م أفلتت مع الزياح الشمالية الشرقية كانت تحمل أنوارها من السلع كالتمر والسكاكين والبن، العاج، الصمغ، القز، القطن، الخ. كما حصلت إلى جانب ذلك مديا إلى الرئيس فان مورين في حضانان ولأثر ولحجار كريمة وسبكة من الذهب وسجادة عجمية من حديد وعطر وماء ورد وشيلان من كشمير وسيف مذهب. وقد توجهت السفينة إلى نيويورك عن طريق رأس الرجاء الصالح حيث استغرقت الرحلة ٨٧ يوما ثم تفرقت خلالها إلى إي مرفأ واحد هو «سانت هيلانة» حيث قام أحمد بن نعمان بزيارة الحاكم بزيارة رسمية. وقد أثار وصول أحمد بن نعمان ورجال مركبه اهتماما كبيرا في محفلة نيويورك، وقد لقي أحمد بن نعمان ومساعده محمد عبدالله ومحمد جنة تركيا وتركيبا من أعيان نيويورك، كما تم إزاولا هناك وركبوا القوارب البخارية ودخلوا أحد السفن ومحفلة بناء سفن الأسطول وأقيمت لهم مأدبة رسمية عجيبة. وأعلنت السفينة «سلطنة» على أحد لمواضع السفن التابعة للأسطول على نفقة الحكومة الأمريكية إلى أن انتهت الزيارة وجرى التصرف بعمولة المركب حيث وجدت السلع سوقا رائحة، واشترت بسلع الرحلة المونة من القماش والخمر والتسويجات للثروة والبنادق والبارود، والبنادق للزخرفة والأدوات المنزلية ولم يكن أحمد بن نعمان قد حصل منه أوراق اعتماد وصيغة

تتمدد بأنه سفير حيث كانت مهمته الدبلوماسية مقصورة على تسليم رسالة إلى الرئيس الأمريكي تعبر عن تمنيات السيد سعيد الطيبة وتقديم الهدايا، وقد رد الرئيس على رسالة السيد سعيد برسالة تفيض شام، وأرسل مديا إلى السيد سعيد تضم زورقا فخما مع أربعة سسسات متعددة الحفلات وبنديتين متعددي الثقافات ومرآتين كبيرتين وشمعذانا دقيق الصنعة. وقد تقش على طلع السلاح باللفة العربية من رئيس الولايات المتحدة الأمريكية إلى أمام سفله، ويضم للتحف المعاني حاليا إحدى البنديتين.

وفي يوليو (تموز) بدأ أحمد بن نعمان بتجهيز الرحلة العودة حيث تم شحن السلع وإحلال ومطلة «من ميناء نيويورك في التاسع من أغسطس (آب) ١٨٢٠م.

وبعد رحلة طويلة شاقة وصلت «سلطنة» إلى رنجر في ٨ ديسمبر (كانون الأول) ولم تفرق خلال الرحلة إلا الأسماء والبعث في مدينة الرأس (كيب تاون) ولابد أن تعتبر رحلة «سلطنة» بأدوة دبلوماسية ناجحة من خلال هذه البعثة تعرف الشعب الأمريكي على السيد سعيد إحدى الشخصيات العربية الهامة وقد استمرت هذه المدة سنتين طويلتين، ومن المؤسف أنه يصعب الحكم على مدى تحقق الهدف الأساسي للزيارة في الهدف التجاري، فربما أن السيد سعيد قد أبدى إرتياحه للنتائج التجارية إلا أنها لم تكن كافية لتشجيعه على القيام بشاره ثانية، وبشكل النتائج ويمكن القول بأن التفاتان الباهلة للرحلة أضعت اعتبارا تكرورها، وبذلك لم تحظ التجارة الأمريكيةون بكماشهم في رنجر.

وكانت رحلة «سلطنة» التالية الهامة في لندن عام ١٨٢٨م/ ١٨٢٢م حالة السفير علي بن ناصر ومعه رسائل من السيد سعيد في الفورز أبردين والملكة ليكتوريا كما زود بتحيات بالاسمي في مطالبة الحكومة البريطانية بتعديل سياستها بشأن تقييد تجارة عمان. وقد حصل السفير علي بن ناصر مه مديا أخرى إلى الملكة ليكتوريا من بينها عقود من اللؤلؤ والزمرود وشيلان وعطر ورد وأربعة خيول وكان برفقة السفير مترجم هو محمد بن خميس الذي لم يكن غريبا على لندن فقد سبق له أن عاش فيها عام ١٨٢٨/ ١٨٢٠م وكان قد بلغ بالدرستون بزيارة



السفينة الحربية «الفريرول» المسلحة بأربعة وسبعين مدفعاً وقد أهداهما السيد إلى الملك وأقيم الزعيم. وتظهر صورتها هنا في جزر الهند الغربية بعد أن أُعيد تسميتها إلى «إمام» وأصبحت إحدى سفن الأسطول البريطاني من كلاس «ميشن» ومدينة ميناء «بورت رويال» في جامايكا.

بمسلمة سفينة بحارية إلى «بنتورود» وفي اليوم الثاني نزلت إلى رصيف ميناء «مات كاترون» أما علي بن ناصر فقد استقبله البروفيسور سوتشارلز فوربز - رئيس جامعة أديني القنصري - عضو حزب المحافظين في البرلمان ورئيس أول بيت تجاري بريطاني في بومباي (فوربز وشركاه) حيث أمضى معظم حياته، وكان شقيقاً جليلاً محترماً في الهند لما قدمه السكان من خدمات. وكان واضحاً أن فوربز كان في انتظار علي بن ناصر. ولأنه كان قد اتفقا مسبقاً على التوقيعات، لأن فوربز سلم رسالة السيد سعيد إلى لورد أدرين في نفس اليوم وذهب بصحبة علي بن ناصر إلى لندن «بورتلاند» في انتظار ما ستفعله وزارة الخارجية.

وقد أثارت «سلطنة» فضولاً كبيراً لدى البريطانيين، مثلاً استقاروت نفس الشعور لدى زيارتها للولايات المتحدة الأمريكية في عام ١١٢٥٦هـ / ١٨٤٤م.

وبحين كانت «سلطنة» في ميناء «مات كاترون» زارها رجل اسمه أ. ريتشاردسون كان قد خدم بضع سنوات فيانا في بعض مراكب السيد سعيد الحربية. وبعد حوالي أسبوعين

علي بن ناصر المزمعة ذلك العام، حيث كان محمد بن حميس في لندن لدراسة الملاحة واللغات فصحية وفي عام ١٢٢٧هـ / ١٨٥٠م أصبح ريانا في الأسطول العماني. أبحر علي بن ناصر على متن «سلطنة» من زنجبار في ١١ فبراير (شباط) ١٢٤٢م لكن ما تعرفه عن الرحلة ليس كثيراً، فلما أنه لم يجد توقيين يوميات عنها. وقد وصلت «سلطنة» إلى «مات فيلات» في ٨ أبريل (نيسان) حيث أمر الحاكم الكولونيل ه. تريلوني بإطلاق الدافع تحية لعل علي بن ناصر لدى نزوله إلى البر. وفي وقت لاحق من نفس اليوم استعرض السفير كتيبة من حرس سانت فيلات في مسحة الحاكم. وبعد تناول العشاء توجه علي بن ناصر ومرفقوه إلى أماكن أعدت لهم في قصر الحكومة. وخلال لقائهم التي دامت أربعة أيام تقريباً أمر الحاكم بأن تديع وتظهر القبلات وفق الشريعة الإسلامية، وكلف بذلك بعض القضاة الذين كانوا في خدمة قائد الجلاء. وقد أبدى الجميع إعجابهم بالخيول المزمعة إلى الملكة. وأبدى علي بن ناصر لارتيلعه ورضاه عن الاستقبال والخطوة اللذين لقيهما، وكفى في السيد سعيد بذلك.

وخلال الرحلة أصيبت «سلطنة» ببعض المرض، لكنها وصلت إلى التيمريوم الأحد ١٢ يونيو (حزيران) حيث

مدينة واسن على جزيرة واسن بعد سنة  
١٧٧١م / ١٨٥٥م. من كتاب «سجل»  
المدينة والجيزة والساحل، تأليف سير ريتشارد  
بورتون سنة ١٨٧٧ م



التقام، وشيئة لذلك تم تبادل الرسائل بين الجانبين إلا أن كلا  
ضخهما تسك بموقفه فيما عدا موافقة الخوذة أبردين على  
الفترة المتلفة ببعض الممتلكات الصانية في شرق أفريقيا.  
ولم يحضر على بن ناصر على من السفينة سلطانة، ولكنه كثر  
الرحلة التي قام بها عام ١٢٥٤هـ / ١٨٣٨م وسرت في لندن آنذاك  
أبناء تشير إلى أن وزارة البحرية تنوي إعجاز السفينة سلطانة،  
وأن بحارها سيعدون إلى زنجبار في سفينة بخارية ستسجل  
مدينة إلى السيد سعيد. ولكن هذه الأنباء لم تكن صحيحة فقد عادت  
سلطانة إلى زنجبار وأن كذا لا تعرف شيئا عن رحلة العودة،  
وكادت نهاية تلك السفينة توافق وفاة السيد سعيد إذ تحطمت  
بالقرب من جزيرة واسن، وهي في إحدى رحلات العودة من الهند  
بعد عام ١٢٧١هـ / ١٨٥٥م.

◆ الاستقلال لعزق من الجانبين وزارة الإعلام، سلطنة عمان  
من ١٤

وتصفت في ٢٢ يوليو (توز) أصدرت وزارة البحرية  
(الأميرية) تعليمات بأن تجرى الإصلاحات للسفينة سلطانة،  
ويعاد تجهيزها على نفقة الدولة سمحت بعد ذلك إلى حوض  
الإصلاح في «والش» وقد ذهب البحارة معها حيث نالوا قسما  
من الرحلة، ومع أولفر أكتوبر (تشرين الأول) كان العمل قد  
قارب على الانتهاء، وقد نجح البحارة خلال هذه الأشهر إلى حد  
ما في معالجة السكار الخليل.

وقد قضى على بن ناصر أسبوعا في فندق «ميرتلاند» إلى  
أن ركب الخوذة أبردين لمقابلته مع للكة يوم ٢٦ يونيو  
(حزيران) وخلال المقابلة قدم على بن ناصر الهدايا التي قبضت  
سلفا حدث في عام ١٢٥١هـ / ١٨٣٨م وأغرقت للكة في  
رمياتها عن سرورها لولاية على بن ناصر مرة ثانية  
ومرة أخرى كما حدث في عام ١٨٣٨م لم يرض السيد  
سعيد عن النتائج الدبلوماسية للبعثة، وكان على بن ناصر قد  
لجئ سلسلة من المحادثات مع الخوذة أبردين اتسمت بصعوبة





## من أجل الفلسفة الانسانية في السياقات الاسلامية

محمد أركون

ترجمة وتعليق : هاشم صالح \*

**تبويوات** إن العنوان الذي اخترته لهذا الكتاب (١) لا يمكن تبريره فقط عن طريق المضمون، وإنما هو يهدف بالدرجة الأولى إلى إيضاح المقصد المستمر والمتواصل للمسار الشخصي لحياة ما. وقد استعرت هذا التعبير الأخير من لويس ماسيتيون الذي طبقه على العلاج، ليسمح لي القارئ إذن أن أعود إلى الوراء وإن ألخص قصة حياتي العلمية بكلمات معدودات. كان عمري الثنين وعشرين عاما عندما ابتدأت بتدريس اللغة والآداب العربية في ثانوية الحراش بالجزائر (كانت تدعى سابقا باسم فرنسي Maison Correc) في الواقع أن وظيفتي المهنية في حقل التدريس لم تنحصر فقط في ثلاثيني في الثانوية، ثم في طلابي في السوربون بعدئذ، وإنما لبحت رغبات جمهور عرض ومتنوع أثناءه القائي للمحاضرات العامة في قارات العالم الخمس.

وقد ألفت عشرات المحاضرات وربما مئات المحاضرات في اللغة الفرنسية، والانجليزية، والعربية وحتى البربرية، ومن خلال المقارعات الشفهية والحية والمتكررة مع أنواع مختلفة من الجمهور المستمع رحلت تترسخ في نفسي الفكرة التالية: وهي أن النزعة الانسانية للعاشة تصنع وترسخ وتقتني من خلال الممارسة الرصينة للاستماع والمناقشة (٢).

وكان جمهوري دائما متنوع الميول والطلبات والرغبات والخصاسيات، وأحيانا كان شديد الانفعال ومفعما بالانفعالات واليقينيات، وكان النقاش حاميا في أحيان كثيرة، كان هذا النقاش بيني وبين الجمهور مشروطا بنوعية الإصغاء ودرجة العالية، وهو إصغاء يؤثر على الذات البشرية ويمولها أو يغيرها كلما تقدمت المناقشة وأدت الى اثبات تساؤلات جديدة تدفع للنهل إلى أبعد باستمرار وبعد كل محاضرة كان يلحطني بعض المستمعين التمسعين جدا والذين أثرت فيهم المحاضرة إلى حد إنها زرعتهم وأحاثهم إلى وعيهم النقدي. كانوا يسارعون نحوي لكي يتابعوا النقاش بعد أن انفض المجلس وتفرق الناس. كانوا يريرون المزيد من الايضاحات حول المسارات الفكرية

التي كشفتها لهم أو التساؤلات الجديدة التي لم يسمعوها بها من قبل والتي اكتشفوا للتو ممتاتها الوجودية، وأبعادها الفكرية ورهانات القيم التي تنطوي عليها. (٣) وهي أشياء تهدف إلى إعادة تركيب الرابطة، الاجتماعية، وإعادة تفحص اليقينيات الموروثة أو مساهمة أكثر فعالية في الجهود التي يبذلها الإنسان من أجل تحرير الإنسان من جميع الأشكال المتكررة للعبودية والقهر. عندما اكتشفت مؤلفات أبي حيان التوحيدي فهمت بشكل أفضل أهمية التوصل الشفهي بين الأستاذ والمُحاضر والجمهور من أجل إغناء الموقف الإنساني الناتج من فورية (أو أنية) المقارعة الحاصلة بين وجهات نظر متعددة مدعومة من قبل أشخاص حاضرين ومتقابلين وجه لوجه. فالتبادلات الكلامية الحاصلة بين الضمائر اللطلة، ومستويات التلقي أو الرغبات الحاصلة بين الذات المتفانسة، كل ذلك يؤدي إلى أن نضع على المحك الأنظمة الفكرية للذوات المخزونة في المناقشة والتي يبقى هدفها واحدا. البحث عن المعنى (٤)، كان التوحيدي قد قل في مؤلفاته الأساسية مناقشات عالية المستوى من التناحيث الفكرية والثقافية، وهي مناقشات جرت بين الباحثين- المفكرين الذين كانوا يجتمعون في مختلف الحلقات العلمية: أو ما يدعى في ذلك الزمان بمجالس العلم، وكان هو شخصيا أحد المساهمين في هذه الحلقات (٥)

\* كاتب ومترجم من سوريا، يقيم في باريس

وكان الانتقال من الممارسة الشفهية إلى التسجيل الكتابي للموقف الإنساني قد تأمن عن طريق القلم اللاذع والأسلوب القوي والفنعي للترجيدي، وهو يتيح لنا أن نلاحظ خاصية أخرى من خصائص الموقف الإنساني، وهي خاصية مميزة وتأسيسية وتمثل فيما يلي. إن التسجيل الكتابي للخطاب الإنساني ينبغي أن يحترم في أن مما المقاصد المشتركة للمتلكرين المخترطين في المناقشة والمسارات الفكرية الخاصة بكل واحد منهم، أن التسجيل الكتابي لمجال المناقشة يتيح لنا أن نضع تحت نفس النظرة النقدية والاشتمالية الرهانات الحقيقية لكل محاجة والأهمية القصوى للمقارعات والمجابهات الحاصلة. وهذه التعاليم المتضمنة في النص المكتوب تأتي لكي تغذي وتثبت الحيوية في الموقف الإنساني المطلوب توافره في الحوار الشفهي، هكذا تتوضع وتشكل الشروط الفكرية والثقافية والأخلاقية والسياسية للعودة النقدية لكل ذات على ذاتها الخاصة، كما وتشكل النزعة التضامنية للفاعلين الاجتماعيين من خلال انتاجهم لوجودهم الاجتماعي والتاريخي (١٦).

يمكن لنا أن نحقق من صفة هذا الكلام أو عدم صحته بعد قراءة النصوص المجموعة في هذا الكتاب. وقد جمعناها لكي لجعل أكبر قدر ممكن من القراء يساهمون ليس فقط في توسيع معارفهم عن الفكر الإسلامي، وإنما أيضا وبدرجة أكبر من أجل أن يشاركوا في بلورة النزعة الإنسانية في مجتمعات مكتسمة الآن من قبل القوى المضادة للإنسان والإنسانية (١٧). إن الموقف الإنساني يقدر حجم قدرته ومدى تكررها عبر تاريخ البشر. انه يقترح حالات أو صيفا للعلم، ومسارات للمعرفة، واستراتيجيات للتدخل من أجل تحجيم المواقف اللاإنسانية وحتى استئصالها إذا أمكن ذلك، إن الموقف الديني المتجلي في جميع الأديان المعروفة حتى الآن يهدف إلى تحقيق نفس المقاصد، أي تسمية الجزء الأكثر إنسانية من الإنسان من أجل حمايته من عنف الإنسان، وإذا كان كلا الموقفين يتفقان على ضرورة أسسة الإنسان، فإنهما يختلفان حول الشروط والوسائل والمجريات وأنماط المعرفة التي تؤدي إلى ذلك ولهذا السبب فإن المناقشة الدائرة حول متانة وفعالية ومصداقية كل موقف من هذين الموقفين تظل مفتوحة (١٨). بل إنها أصبحت أكثر حدة من أي وقت مضى في نهاية هذا القرن بسبب ضخامة القوى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المنخرطة في معركة المجابهة والمقارعة، عندما يفرض العنف نفسه على الفاعلين الاجتماعيين (أي على البشر) كحل وحيد وأخير، فإن الموقف الإنساني يتخير ويصير زهيدا لأهمية له، لماذا؟ لأنه يتوضع عندئذ غصبا عنه داخل منظور الأمد الطويل مفضلا الراحة على العمل التربوي والثقافي الصبور، وكذلك يراهن على عملية تفسير جميع الأنظمة المعرفية التي أنتجها البشر في المجتمع وعلى إيضاحها وفهمها ونقدنا، أملا بذلك أن يعود إلى الساحة من جديد يوما ما. ولحسن الحظ فإن التاريخ يثبت أيضا أن إعادة التأكيد بكل عناد على

الرسالة الإنسانية للإنسان، وإعادة الاستملاك المستمرة لفتوحات هذه الرسالة وأولويتها أثناء الأزمات العنسية الأكثر عنفا وخطورة، هي أيضا أحد الثوابت التي يشهد عليها التاريخ والتي تخطئ المشروعية بالتالي على إعادة التخصيص المستمرة للمسألة الإنسانية والم مشروع الإنساني (١٩).

إن مجرى المجتمعات الملبولة بالظاهرة الإسلامية يجبرنا على الاعتراف بالحقيقة التالية: لا يمكن إنكار أن القوى الإنسانية تهيم على هذه المجتمعات منذ عام ١٩٥٠ (٢٠) على الرغم من النداءات المتكررة لتطبيق الإسلام من أجل الحد من الأثر المدمر للإيديولوجيات الحديثة على هذه المجتمعات التي اضطرت لمواجهة التحديات المتكررة للحدثة دون أن تكون قد ساهمت اطلاقا في إنتاج هذه الحدثة.

إذا ما كتب أحد الباحثين يوما ما قصة كيفية استقبال الحدثة ورفضها خارج أماكن انبثاقها وتطبيقاتها الأولى بشكل مسيطر عليه قليلا أو كثيرا، فانا سوف نستطيع عندئذ أن نقيم أنماط النزعات الإنسانية واللاإنسانية التي رافقت هذا الانتقال (٢١). ينبغي أن نعلم أن الفكر الحديث يظل مركزيا أوروبيا إلى حد بعيد. أقول ذلك بمعنى انه موجع نحو توسع المستمر باتجاه الهيمنة، ولا يهتم اطلاقا بالشروط الإنسانية لاندماجه داخل الأوساط الثقافية والتاريخية الأخرى التي تستحق أن تؤخذ بعين الاعتبار من حيث قيمها وإيقاع تطورها، كان الفلاسفة الأوروبيون الكبار قد أنشأوا زمنا طويلا للموقف الإنساني، ثم جاء بعدهم مفكرون لآخرين لكي يدينوا النزعة الإنسانية النظرية التجريدية، ويطنوا شعرا موت الإنسان بعد شعرا موت الآله دون أن يخشوا من التأثيرات السلبية لهذه التمرينات الفلسفية أو الزايدات الفكرية على أوساط لاجتماعية ثقافية ظلت يمتأى عن الثقافة العالمية للعواصم حتى في أوروبا نفسها (٢٢). ولكن تأثيراتها تبدو أكثر سلبية بالطبع بالنسبة للمجتمعات غير الأوروبية، أي المجتمعات غير المؤهلة ثقافيا للدخول في مثل هذه المناقشات، وهي المجتمعات التي رمت باحتقار في زوايا التراث اللاغي؛ تراث المحافظة والقدم والبدائية. ضمن هذا المنظور ينبغي أن نتساءل عن مدى العدوى التي تصيب كل نظام تطبعي من قبل الأفكار للضادة للنزعة الإنسانية، فهذه النزعة موجودة ضمنا في كل عملية بناء وطني أو ديني... لماذا؟ لأن هذه العملية تميل دائما على خلق القدسية على مشاريع أنانية.

كل كتب التاريخ القومية أو القومية (٢٣) سواء أكانت ذات استلهام علماني أم ديني تحمل في طياتها بشكل ضمني أو صريح تحديات معينة للحقيقة، ومبادئ وأساليب معينة لتشكيل للمشروعية، ومحاجات لاهوتية أو فلسفية مصحوبة بشكل إجباري بنزعة لا إنسانية لم تعرض لأي نقد. على هذا المستوى ينبغي أن نراقب اليوم جميع البرامج التعليمية للحرس بكل غيرة من قبل الميادات القومية من أجل تأييد ما أفعوه بالجهل الرسمي المؤسسي، أن الدول والجماعات القومية تدفع

للاستاذة مرتباتهم لكي يعيدوا إنتاج خطاب مدرسي مليء بحكايات التأسيس والبطولات والمقاطع المتخفية من الذاكرة الجماعية، والرموز الراقية للشأن، وأطر تصور الذات ذاتها وللآخرين. وكل ذلك يتصاهر لترسيخ ثقافة الانغلاق على الذات، والجهد، وبالتالي رفض الآخر، فمن شدة الحاح هذه البرامج التعليمية على الشخصية الوطنية، أو «الاستثناء القومي»، أو «الأصالة» أو «الخصوصية»، أو «الاختلاف»، فإنها تزعم في النفوس النهجية القومية أو التعصب الديني، وبالتالي كره الآخر لا محالة. وهذا النظام هو ما يدعوه الهولنديون بـ«عصود الدعم»، وما يدعوه الليتانيون بـ«الطائفية»، أقول ذلك ونحن نظم حجم المكانة التي تتخذها مصطلحات الأصالة والخصوصية أو الشخصية القومية في خطاب الحركات السانطة حالياً والتي تبحث عن ملأ للوهية لا ريب في أن التأثيرات التنكيكية للأشكال المتوحشة (١٤) للتدريسية والمعاداة قد جعلت تلك الجدلية القديمة بين التغيير/ والتراث تتفاقم أكثر فأكثر، ولكن الشيء الأساسي في كلامنا يهدف إلى تحديد الآثار الضارة للبرامج التعليمية للنخلة على الذات من أجل مكافحتها والواقع أن السلطات السياسية المضادة للفلسفة الإنسانية تمنع هذه البرامج من الانفتاح الفكري والعلمي الذي تتطلبه اليوم عولة القيم الإنسانية، اني أريد تحديد هذه الآثار الضارة من أجل وضع حد لها

بعد كل ما قلته سابقاً لا بد وأن القارئ قد أخذ يفهم ضمن أي اتجاه أريد تنشيط المسألة الإنسانية من جديد، ولماذا اعتبر ذلك أمراً ضرورياً وملحاً اليوم. وأقصد بالتنشيط إعادة طرح المسألة الإنسانية في السياقات الإسلامية المعاصرة (١٥) وهذه للهمة تدفعنا أولاً إلى تحقيق مهمة، أخرى سابقة عليها وتمهد لها الطريق. فينبغي أولاً أن نقوم بمراجعة تاريخية وإعادة تقييم فلسفية لمضامين الحداثة وأشكال تدخلها في جميع أماكن انبثاقها وتطبيقها عملياً. وهذا يعني ضرورة القيام بالتنكيك الفلسفي للاستخدامات الظالمة والقاتمة والتجريبية للحداثة وهي استخدامات يحكرها الفكر الغربي وحده (١٦). وأنا إذ لفحرت عن النزعة الإنسانية في السياقات الإسلامية، فاني أردت التوصل إلى مرتبة العقل المنبثق الصاعد. أي الاستطلاعي أو المستقبلي الجديد. وهو العقل القادر في أن معا على الأسهم في النقد البناء، للحدائق، وعلى تفكيك الخطاب الإسلامي للعاصر من التدخل. وهو خطاب لا يقل تبجيحاً وغروراً وحبالهية والتسلط عن الخطاب الغربي الذي يزعم أنه يولجه أو يضاده، في الوقت الذي ينحرف فيه أكثر فأكثر عن رهانات النزعة الإنسانية في هذا المنعطف التاريخي للعودة للتحضة وللصراعات النيفة التي تتكاثر وتتشتت عبر العالم. إن تفكيك الفكر والمطعم الخطاب الإسلامي بكل صفيه اللاموتية والفقهية والتاريخية سوف يؤدي حتماً إلى تفكيك الخطاب السياسي والممارسات السياسية التي تستمد منه أسس المشروعية الموصوفة تجاوزاً أو تعصفاً بالإلهية والمقدسة والروحية. لقد قدم التوحيدي بطريقته الخاصة وبالوسائل المعرفية

السانطة في عصره مثلاً لم يستغل أو لم يدرس حتى الآن إلا قليلاً. أقصد قدم في مؤلفاته مثلاً لم يلحظ حتى الآن على عملية التفكير هذه. لقد طبق المنهجية التنكيكية أو الانغلاقية التي ندع إليها على الفكر والمجتمع السياسي في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي وكل ذلك باسم نزعة إنسانية معاشة حقاً ولكن عمل التوحيدي بقي استثناء لم يتكرر في السياقات الإسلامية (١٧) والدليل على ذلك أن التكرار والتطبيق على التطبيق والتجديد والاختلاف بالذات وتمجيدها، كلها أشياء تطف في نهاية هذا القرن العشرين على جميع المجتمعات الإسلامية، انها تطف وتتطلب على المرحلة التقنية لكل أنظمة التحديدات والقيم والتصورات الموروثة من ماض بعيد أو مفروض حديثاً من قبل دول أو أنظمة سياسية لا مبالية بالمشروع الإنساني، هذا أن لم تكن غريبة عنه، بل ومعادية له. في عام ١٩٩٧ صدرت الترجمة العربية لكتابي عن هذا الموضوع تحت عنوان: «نزعة الأنسنة في الفكر العربي، جبل مسكوبه والتوحيدي» (١٨). والمصطلح الجديد المتمثل بكلمة أنسنة أدهش الجمهور العربي أو الناطق بالعربية وربما أربكه.

في الواقع أنه غير مستخدم في السابق من قبل أحد، وذلك لأن المصطلحات التي تستخدمها وسائل الإعلام في وحدها السانطة. وهي وحدها التي تستطيع التوصل إلى تماسك معنوي ومفهومي مهين عليه بالضرورة من قبل المضامين الأيديولوجية المعاصرة. أما مصطلح «أدب» الذي كان يعني في الفترة الكلاسيكية الموقف الإنساني تجاه المعرفة والممارسات الراقية له فقد خسر اليوم هذه القيم ولم يعد يطبق إلا على الأدب بالمعنى الجمالي للكلمة وعلى التربية السنية. واما عندما اعتمدت مصطلحاً غريباً وجديداً «كالأنسنة»، فاني أردت لفت الانتباه إلى ضرورة إعادة التفكير في النزعة الإنسانية الدينية المشتقة من الأنتروبولوجيا الروحانية القرآنية (١٩) كما أردت في ذات الوقت إعادة التفكير بالنزعة الإنسانية الفلسفية أو المستلمة من قبل الفلسفة. وهي نزعة ما انفكت تتعرض للبلورة وإعادة الصياغة منذ العهد اليوناني الكلاسيكي وحتى يومنا هذا مروراً بتلك الفترات الطويلة من هلنستية وسريانية وعربية. وهي فترات تحذف عموماً من الكتب «الغربية» لتاريخ الفلسفة، كان كتابي للفكر بمثابة مدخل إلى مناقشات عديدة، قديمة وجديدة، ذات راهنية كبرى بالنسبة للمجتمعات العربية بشكل خاص (٢٠) وذلك لأن الأمر يتعلق بفكر مكتوب باللغة العربية منذ العصور الوسطى.

لقد أتبع لي مرة أخرى أن أشفق من صحة التحليلات التي قدمتها أكثر من مرة عن مكانة ووظائف الممكن التفكير فيه/ والمستحيل التفكير فيه. وعن التفكير فيه/ واللامفكر فيه في الفكر الإسلامي المعاصر المكتوب باللغة العربية، أو الفارسية، والأوردو، أو التركية أو الآندونيسية... الخ. ودليلي على ذلك هو أن كتابي المترجم لم يلحظ حتى الآن ولم يحظ بأي اهتمام، مثله في ذلك مثل بقية المنشورات ذات الأبعاد العلمية أو الفكرية (٢١). وهذا ما يعطينا فكرة بليغة عن ظروف ممارسة الفكر

والبحث في المساقات الإسلامية ومدى تمهورها وانغلاقيتها، فالعالمون الاجتماعيون أو الناس هناك لا يحركهم إلا الإسلام المعايير والحركي السياسي الشديد الانغراس في الطقوس الشعائرية. والدليل على ذلك مدى تجييش الحركات الأصولية للناس في الشارع منذ حوالي العشرين سنة. ويعود هذا الوضع للؤسف أما إلى تمهور الظروف المعيشية وصعوبة تحصيل الرزق، وأما إلى للنشاطات المختلفة المربحة ماديا والتي تشغل الناس ولا تترك أي مكان للاهتمامات الإنسانية، وبالتالي فالمجتمعات تجد نفسها عندئذ عاجزة عن مواجهة الوضع عندما يتعلق الأمر بمناقشة الأنظمة التربوية أو البرامج التعليمية، أو عندما يتعلق بمناقشة الذرى التي تخلف للشرعية على السلطة السياسية والتشريعية والقضائية، أو عندما يتعلق بمناقشة مدى صلاحية أو عدم صلاحية السلطة اللاهوتية والأخلاقية والروحية للممارسة من قبل الفقهاء الذين لا يعرفون شيئا عن الحداثة الفكرية. فهذه الحداثة تمثل بالنسبة لهم اللامفكر فيه بامتياز (٢٢) هذه هي بالأسف كما في اليوم الشروط التي لابد منها لكي تتشكل دولة حق وقانون في كل المجتمعات التي تهيمن عليها الظاهرة الإسلامية (أو الدين الإسلامي). فدولة الحق والقانون هي الحامية والمحذرة للمجتمع المدني. وهي التي ترعى الفضاء المفتوح للمواطنة، وتحدد حقوق وواجبات كل مواطن يتمتع بصفة الشخص البشري أيضا. وهؤلاء المواطنون هم مصدر القيم الإنسانية التي ينبغي منذ الآن فصاعدا أن نفهم ضمن منظور تشكيل الذرى الأخلاقية والسياسية والقانونية على المستوى العالمي (ظاهرة العولمة) انهم مصدر القيم ووكلائها ومرسلوها ومستقبلوها، فهذه القيم تصدر عن المواطنين والمجتمع المدني وإليهم تعود. نحن الآن نعيش مرحلة انتقالية تاريخية بالفعل. لقد الانتقال من مرحلة الدولة القومية المادفة عن الأنانيات القومية المقسمة مع انحرافاتها للمعروفة باتجاه النزعة التوتاليتارية، إلى مرحلة العولمة الشاملة (٢٣) وإقصاء بالعولمة هنا انفتاح العالم كله على الفضاءات الواسعة والموسعة للمواطنة، وهكذا يصبح العالم كله وطناً للإنسان بعد أن تزول الحواجز والحدود. وهذا ما يتيح توسعات جديدة للأبعاد الإنسانية للإنسان، ولكن ذلك يتطلب القيام ببرامج صعبة وقاسية، للقيم المحلية والثرافات الدينية العنيفة، وكذلك للثرافات القومية والقومية التي انكشفت الآن تاريخيتها وتبدو متعطلة بتحولات وظروف تاريخية عابرة، ولهذا السبب فإننا نشهد اليوم انقسامات، وموجهات غنية وصاحبة سواء في الأمم «المتينة» المنخرطة حاليا في غامرة تشكيل الوحدة الأوروبية، أو في المجتمعات الشابة المستقلة حديثا، وهي مجتمعات تترامك فيها أو عليها التنتائج السلبية للسياسات الاستعمارية والأخطاء الأيديولوجية لأنظمة الاستقلال المضادة في غالب الأحيان للمكتسبات الأكثر إنسانية في الثقافة الديمقراطية (٢٤)

نحن نعرف الانتقادات التي وجهت للفلسفة الإنسانية النظرية والتجريدية والشكلانية التي تعتنقها عادة الطبقات العليا الملقفة في

المجتمع. ولكن في هذا الانتقاد ننسى غالبا أن نقيم المسؤولية المرتبطة بالطلاق المستمر. وفي كل العصور، بين النطق السياسي لأصحاب القرار، وبين النطق الفكري، أو الروحي للمنظرين ومسيري أملاك الخلاص في كل دين من الأديان (٢٥) فرجال السياسة يميلون بطبيعة الحال إلى استخدام بلاغيات القيم والأمجاد القومية أو الوطنية، ولكنهم يهملون الانتقادات الأكثر متانة وصحة والتي يوجهها الباحثون للمفكرين لهذه القيم بالذات. فالباحث المفكر الذي يحترم نفسه لا يخضع للإقاعة واحدة هي قاعدة المعرفة الموضوعية، وهذه تقتضي ضرورة الفصل بين المعرفة الجانية المرغوبة لذاتها وبذاتها، وبين التطبيق العملي لهذه المعرفة. صحيح أن معظمهم يلجأ إلى ضرورة الفصل هذه نظريا، ولكنهم ينتهكونها عمليا. عندما دعوت عام ١٩٧٦ إلى تأسيس علم جديد: هو علم الإسلاميات التطبيقية أو العملية، فإن دعوتي بقيت ورقة مية سواء لدى الباحثين أو المثقفين، أو لدى أصحاب القرار السياسي، وبخاصة فيما يتعلق بمجال البحث الطبي والتعليم الجامعي (٢٦) صحيح أن بعض طلابي في السوربون قبلوا بين عامي ١٩٧٠ - ١٩٨٠ بأن يشتغلوا على موضوعات أساسية لدراسة برامج التعليم المفروضة في المغرب أو الجزائر، أو تونس أو لبنان، أو سوريا. ولكنهم اصطدموا بالواقع المر إلا وهو استحالة تطبيق النتائج الصحية التي توصلوا إليها بعد القيام بتحقيقات ميدانية واسعة، فلم يستطيعوا التأثير عمليا على البرامج الدراسية للقررة في هذه البلدان بعد أن رفضت السلطات المعنية أبحاثهم ونتائجهم. أقول ذلك ونحن نعلم اليوم حجم الأضرار الثقافية والإنسانية الناتجة عما أدرعه بالجهل الرسمي للمعم على الشعب مؤسساتنا من قبل السلطات التصفية (٢٧) ضمن هذه الظروف فانه يصعب من السهل على بعضهم أن يستنهوا بالضباب الإنساني، تماما كما يستنهون بالضباب الأخلاقي والوعلة الدينية. ولكن الاستهزاء لا يصل إلى الجذور الحقيقية والعنيفة للمرض.

في المجتمعات الغنية حيث تسود الليبرالية الفلسفية التي تؤسس جميع القيم والممارسات الديمقراطية، نجدهم يتحدثون أكثر فأكثر عن الفكر الذي يرمي بعد أن يستهلك (٢٨) انهم يعاملون الفكر كأي سلعة أو أداة منزلية ترمى بعد أن تستخدم لفترة معينة من الزمن ولرة واحدة. أو قل ترمى بعد أن يتم اكتشاف آلة جديدة أكثر اتقاناً وفعالية (غسالة، براد، ... الخ). فقوانين السوق تتحكم ليس فقط بالحياة المادية العملية، وإنما أيضا بمختلف مجالات ممارسة الفكر والاتجاه الثقافي والفني هذا يعني أن الشخص البشري الذي كان قد حرم منذ زمن طويل من الأمل الأخروي والحياة الأبدية كان الموت (٢٩) أصبح الآن محروما أيضا من شيء، لآخر، أصبح محروما من تلك الديمومة الدلخية التي لا تنفصل عن الإحساس العميق بالمأمنية الانطولوجية التي تؤمنها القيم الثابتة والمتعالية والمقدسة والمقدسة.

إن النقد الفلسفي للقيم والذي وسعته أو عممته الدراسات التحليلية والانحلالية للمعلوم الاجتماعي قضى على الفكرة الكلاسيكية التي تؤمن بوجود قاعدة دينية أو عقلانية للأشياء، كما قضى على الطائفية الانطولوجية التي تؤمنها هذه القاعدة للانسان، وأصبح الطرف العابر، والأثني، وكذلك المروية المادية، والكفاءة التقنية، والفعالية الوظيفية، والنزعة التجريبية الفجة، والفلسفة البراجماتية المنفعية هي الأشياء التي تتحكم بأنظمة القيم للتغذية باستمرار أو غير المستقرة، يستحيل علينا الآن أن نؤسس لاهوتاً معيناً، أو فلسفة معينة، أو أخلاقاً معينة، أو سياسة معينة على قاعدة العهد الانطولوجي الثابت والدائم (٢٠) اللهم إلا إذا قررنا أن نتجاهل نهاية تاريخ ما للفكر، وندخل العقل الاستطلاعي للمستقبلي في مغامرة جديدة للشروط البشرية (٢١)

ولكن جميع الحركات الأصولية المنزمنة ترفض الدخول في هذه المغامرة الجديدة للعقل. وهي حركات تنسب نفسها إما إلى تراثات دينية لا تزال حية، وإما إلى أيديولوجيات الهوية والقوميات العتيقة ونلاحظ في هذا السياق أن الإسلام المعاصر ينهض كقوة معارضة ورفض، وأيضاً كجدول تاريخي في وجه القوى التي تصمم مصير الحضارة وتوجهها. إنه ينهض ضد الحداثة بكل الشغل البشري والاقتصادي والسياسي لمعتيقه، وبكل التنوع الثقافي والعقود التاريخية لتراثه الحي الذي بقي حتى الآن ينادي عن الانتقادات أو الاحتجاجات العظمى للحداثة (٢٢). وعندما أقول القوى الحاسمة لمصير الحضارة وتوجهها فإني أقصد القوى الموجودة داخل الفضاء التاريخي والجيوبوليتيكي للغرب. كنت قد تحدثت سابقاً في عدة منشورات عن هذه المواجهة الجارية حالياً بين الأصولية الإسلامية والحداثة الغربية. وكنت قد تحدثت أيضاً عن محدودية الفكر المستخدم من قبل الفكر الإسلامي المعاصر من أجل قيادة المعركة على الصعيد السياسي وتأسيس ذاته كبدل تاريخي في الوقت الذي كشفت فيه جميع الأنظمة الفكرية المعروفة حتى الآن عن هشاشة تأسيسها أو أبنيتها العابرة، إنني أود أن أقول للمسلمين هنا ما يلي لن يستطيعوا إلا أن يبدؤوا تحاشي المهمة الصعبة التالية. وأقصد بها تطويل النصوص التأسيسية على ضوء العلم المعاصر، بل وتفكيكها من الدخول بكل منهجية ودية وأمانة علمية. وعندما أقول النصوص التأسيسية فإني أقصد بها النصوص التي تؤسس القانون الديني: أي أصول الدين وأصول الفقه. فالقراءة التاريخية- النقدية لهذه النصوص أصبحت اليوم ملحة أكثر من أي وقت مضى. والتفكيك لا ينبغي أن يفهم بالمعنى السلبي هنا، بل هو ينطوي على عمل إيجابي كبير ومنفذ أو محرر، أن التفكيك يمثل المرحلة الأولى من أجل إعادة التقييم النقدي لجميع المسلمات المعرفية العميقة التي ينحصر بها العقل الإسلامي أو لا يزال يتحصن بها حتى الآن، فهو يستمر في استخدامها من أجل الدفاع عن الصلة الانطولوجية للقيم الأخلاقية والقانونية التي تؤيد لثمنة الإنسانية

للمنوع الإسلامي الأكبر المتخذ كقدوة تحتذى في الممارسة التاريخية. وحده العبور الصحيح لهذه المرحلة الأولى يتيح لنا أن نطلق حكمنا حول شروط إمكانية إعادة التأسيس، أو على العكس التخلي عن كل حلم بالتأسيس، والاتحاق بالعقل الاستطلاعي للمستقبلي (٢٤). أقصد بالاتحاق في به بطة البرلمانية، لحر، للزود، للصعب (٢٥). ولكنه بحث مسؤول فكرياً وروحياً فيما يخص عملية إنتاج المعنى، والمعنى هنا لا يمكن أن يكون إلا تعديداً وغير معصوم، أي قابلاً للمراجعة والنقد باستمرار. إن رهان الخيار الفتح على هذا النحو هو التالي: أما أن نشهد تصلياً أيديولوجياً للعقل السياسي- الديني الذي يؤسس السياسة والأخلاق على لاهوت ودعائي لم يتعرض أبداً لأي مناقشة نقدية أو مراجعة فكرية، وأما أن يساهم المسلمون بشكل فعال ودون أي تحفظ أو رقابة معينة في التشكيل الجماعي لنزعة إنسانية كونية تساهم فيها جميع تراثات الفكر وثقافات العالم. ينبغي أن نتخبط جميع هذه الثقافات في موجهات تقاطعية مع بعضها البعض من أجل ابتكار أو تدشين القيم الجديدة التي تشكل علامة على التقدم نحو ما أدعوه بالعقل الاستطلاعي اللينيق والمستقبلي

يمكن للقارئ أن يندهش لكوني استعني في هذا الكتاب بمؤلفين وأعمال تعود إلى القرون الوسطى من أجل أن أعيد تنشيط اهتمام المسلمين المعاصرين بالمسألة الإنسانية (٢٦) في الواقع إنني كنت قد ذكرت غالباً بأن الجهاز العقلي للفكر الإسلامي الكلاسيكي منطلق داخل الفضاء التاريخي القروسي (٢٧) وبالتالي فهو يحتاج إلى إعادة قراءة نقدية قبل استخدامه كنظام للصلاحيات المعرفية الهادفة إلى الإسهام في استكشاف العقل الاستطلاعي المستقبلي، لقد جمعت في هذا الكتاب نصوصاً كانت قد نشرت سابقاً، لأنني أحسست بضرورة الاهتمام بالنزعة الإنسانية وضرورية تمتينها في السياقات الإسلامية المعاصرة، وبهذا الصدد أريد أن أقول ما يلي: إذا كان الجهاز المفهومي والمفهوم الأحادي والشكل الثوري للفكر القروسي كلها أشياء قد تم تجاوزها الآن، إلا أن النظرة للغة على الرسالة الفكرية والروحية للإنسان لم يتم تجاوزها (٢٨). وكذلك لم يتم تجاوز تجربته مع الإلهي، هذه التجربة المعاشة كاستيطان تقوم به الذات الإنسانية لمقابل محركاتها، ومنعش مرتبط بالمطلق الأعلى الذي يفرض نفسه على كل كائن بشري بالتساوي. إن الأعمال الفكرية التي تؤيد تعاليم هذه النظرة تستحق اليوم أكثر من أي وقت مضى أن تستشار وتقرأ بتأمل عميق. وفي الوقت الذي نعيش فيه منعطفاً تاريخياً جديداً يمثل بالبحث التائه أو الشارد للعقل، فإنه يمكننا أن نعيد استثمار هذه اللغات وتوظيفها لدلل المغامرات الجديدة للروح: هذه الروح التي تناضل باستمرار من أجل كسر السلاسل والاعلال التي تظلمها ومن أجل توسيع الحدود الإكراهية التي تحدها أو تصورها في كل مرة (٢٩)

## الهامش

- ١ - هذه هي المقدمة العامة لكتاب جديد سوف يصدور لحدوث لركون لاحقاً في باريس ومن الآن مصد تضيير ترجمته العربية قبل صدور النسخة الفرنسية. وهو يدور حول مشكلة الفلسفة الإنسانية في البيئة الإسلامية ماضياً وحاضراً. ومن الواضح أن المؤلف يباذل من أجل فرض الرؤيا الإنسانية في السافات الإسلامية المعاصرة بعد أن فهمت عليها الحركات الأصولية المنطوقة التي لا تعما إبطاناً بمسألة الإنسان أو حقوق الإنسان أو كرامة الإنسان. وإنما يهمل فقط العنف والبشر والفرس إلى السلطة بأي شكل من أجل ممارسة القمع القروصطي على المجتمع والشعب.
- ٢ - لركون أستاذ شهير وحبيب مفرد، يعرف ذلك كل من استمع إلى محاضراته ولو مرة ولعدة، وهو في البلدان الانجلوساكسونية والشمالية الأوروبية يحاضر عادة بالانجليزية التي أصبح يتقنها تقريبا مثل الفرنسية. وقد حاضر ولايزال في عشرات الجامعات الأوروبية والأمريكية والعربية والإسلامية وحتى اليابان والهند
- ٣ - بما أن الموضوع الذي يتحدث عنه لركون حساس جداً (الفرق الإسلامي) وبما أن منهجيته في الدراسة جديدة كلياً، فإن التسليم للمسلم يشعر بالارتعاب وأحياناً بالهوف بعد سماع محاضراته، أنها تهزه هزا. وقد رأيت أحياناً بعض المسلمين الأتراك يلاحقونه حتى باب مكتبة لكي يسألوه حول بعض الأفكار التي وردت في محاضراته والتي زلزلت قناعاتهم وافضل الشكوك إلى قولهم أن السلطة إلى نفوسهم. ولكن أليس الشك هو بداية انعرة المصيبة والمذبة التي ينبغي أن نحل محل المعرفة التقليدية والتبعية عن الأتراك؟
- ٤ - عندما أصبح كلام لركون هذا تضرع على رأي نظرية الفيلسوف الألماني هابرماس عن العقل التواصل أو العولمي، فالعوار الديمقراطي للحرية ذات المنفعة في النقاش هو السبيل الأفضل للتوصل إلى الحقيقة، ومقارعة وجهات النظر المختلفة مع بعضها البعض هي التي تؤدي في نهاية المطاف إلى توليد مواقف مشتركة أو إجماع حر
- ٥ - اعتقد أن لركون أن يقول هذا الكلام يفكر بطلقة في سليمان المطفي التي كان يتردد عليها التحدي من جهة فلاسفة مسلمين آخرين. وقد نقل بعض ما جرى فيها من نقاشات وجذوات في كتابه المشهور الاجتماع والوأنسة ومحاسن العلم هذه تشبه إلى حد ما الصالونات الأدبية أو المنتديات الفكرية التي تعقد في أيامنا هذه، وعضوها حرة فلاسفة للمسلمين والعرب في العصر الكلاسيكي. فقد كانوا يطرحون قضايا فكرية لا يحرق محر اليوم على طرحها بسبب خوفهم من رد فعل الأصوليين والتقليديين بشكل عام
- ٦ - تركيز لركون على أهمية الحوار اللغوي عائد إلى اعتقاده بضرورة إصلاح تقاليد الحوار في الساحة الإسلامية بعد أن انغلقت على ذاتها أكثر مما يجب طيلة عصر الانعطاط. فجميع مدون حوار يمتدع مدون ديمقراطية. وإذا ما اتعم للحوار فإن المجتمع يتكلم بلغة أخرى الانظار
- ٧ - من الواضح أن لركون يشير هنا إلى الوضع الصعب السائد حالياً في المجتمعات الإسلامية بسبب هيمنة الأصوليين التطرفين على السلطة. والعرب المعوجين أن الأديان - وخاصة الدين الإسلامي - تحتوي على قيم سامية ورفيعة تحفظ كرامة الإنسان، ولكن الأصوليون التزمتم بها فهمونها بشكل خاطئ ويحولونها إلى ايديولوجيا قديمة مضادة للإنسان والإنسانية
- ٨ - من الواضح أن لركون يشير هنا إلى التنافس الجلي السائد تاريخياً بين نوعين من النزعة الإنسانية فهناك النزعة الإنسانية ذات الاستهلاكية الديني، وهناك النزعة الإنسانية ذات الاستهلاكية القسمة. وقد سيطرت الأولى على العقيدة الأوروبية حتى القرن الثامن عشر. بعدت أخذت الفلسفة تدل محل الدين كمعيار لأساسي للقيم والدين لكل من يتبعه كليا

من أوروبا على عكس ما نتوهم، فهناك طلاء متجددون لا يقولون أهمية عن الفلاسفة من حيث التبصر في العلم والاتصاف في العطرة

٩ - هذا يعني أن لا يمكن للفكر الفلاسفة الارتكاسية أن تقضي على الفلسفة الإنسانية مهما خفت وقررت شوكتها. وبالتالي ينبغي أن نؤكد على أهمية المشروع الإنساني في هذا الوقت الصعب الذي نعيشه، فاستقلال كل بعد أن تنصير قوى الظلام على الساحة نكل عنها وصحيحها.

١٠ - في الواقع أن الفكر الإنساني تهيم علينا منذ بدايات عصر الانعطاط وانتهى الحضارة الإسلامية الكلاسيكية. ولكن النهضة الإنسانية التي انتشرت عندما في القرن التاسع عشر أحيشت للأسف عام ١٩٥٠ أو حوالي..

١١ - يقصد لركون بذلك أنه لم يكتب أي بحث علمي شمولي حتى الآن يصف لنا كيفية انتقال الحضارة الأوروبية إلى البلدان الإسلامية بشكل تاريخي دقيق. ولو كتب لعرفنا ماذا قلت هذه البلدان من الحداثة وماذا رفضت، ولماذا قلت أو رفضت، فالحداثة ولدت أولاً في أوروبا وبخاصة معارك عنيفة حتى قبلت في المجتمعات الأوروبية ذاتها، مما ياك مجتمعاتنا نحن؟

١٢ - من الواضح أن لركون ينتقد هنا التطرف الفلسفي في أوروبا، فبعد أن أعلن نيضة عن «موت الإله» في القرن التاسع عشر جاء ميشيل فوكو لكي يعلن عن «موت الإنسان» في القرن العشرين ولكن الله حي لا يموت، فالذي مات في أوروبا، هو الصورة التقليدية القروسطية المتجذرة من الله وليس الله ذاته. يضاف إلى ذلك أن فلاسفة أوروبا منذ عصر النهضة ما انكروا يتحدشون عن أهمية الإنسان وعظمة الإنسان ويدعون إلى تنمية القيم الإنسانية وتنميتها وانظر الحركة الإنسانية في عصر النهضة والديرة ميونخيزم (Humanisme) كما قدوا تفسيراً جديداً للدين يتماشى مع القيم الإنسانية. وحقوق الإنسان، وهو ما لم يحصل حتى الآن في العالم الإسلامي.

١٣ - النزعات القومية تجود الذات على حساب الآخرين هذا ما فعلته القومية الفرنسية والقومية الألمانية وسواهما، وإذا ما تطرقت هذه النزعة القومية عنها تؤدي إلى كره الآخر وتشعل الحروب، ويمكن أن نقول الشيء ذاته عن العصبية الطائفية أو الذهنية. فكل فئة دينية تعطي عن نفسها صورة مثالية وتقدم في ذات الوقت صورة سلبية أو حتى مشوهة عن الأديان الأخرى. وقد أدت هذه المعصبات أيضاً إلى إشعال الحروب وسبب الدماء. والمأساة من مروج التعليم المدرسية تلب دوراً كبيراً في تربية الناشئة على هذه المعصبات منذ الصغر. وبالتالي فيصعب انتقاعها بعد الكبر

١٤ - يقصد لركون بذلك أن الحداثة لم تغفل أن المجتمعات العربية أو الإسلامية بطريقة صحيحة ولما بشكل متروشى أو فرضي، ولذلك كانت تأثيراتها سلبية أحياناً. هذا من جهة وأما من جهة أخرى فهو يدعي إلى تغيير برامج التعليم التقليدية التي تزج ذكور المعصبات القومية أو الطائفية في لبنان وخن لبنان، وهذه البرامج غير مقبولة على الإطلاق ولا تتمتع بالحد الأدنى من لغزول للوضعية العلمية أو التاريخية، أنها تهدد توازن المجتمع وتشعل فيه الحروب الأهلية بدلاً من أن تغير العقول وتجعل الناس ينظرون على بعضهم البعض.

١٥ - يقصد لركون بالمعانيات الإسلامية للمجتمعات الإسلامية، ولكنه استخدم كلمة السياق لأن هناك عوامل أخرى تؤثر على هذه المجتمعات غير الدين. يضاف إلى ذلك أن الإسلام نفسه يتخذ أشكالاً شتى بسبب تركيبة وظروف كل مجتمع، فالإسلام في الأول أكثر تسامحاً منه في الثاني، فهناك فهم ضيق ومتشددين، وهناك فهم واسع وحشامع

١٦ - أصبح نقد الحداثة الشغل الشاغل لفلاسفة أوروبا منذ أن تطرقت الحداثة في



الاتجاه اللادى الاحادي، الاستهلاكي، والتكنوقراطي الذي لا يقيم أي وزن للقيم الروحية أو الفلسفية، وإنما نهمة فقط الرمادية الاقتصادية والريع وتركم للناس ولل مال إلى ما لا نهاية.

١٧ - ولكن الأرثوذكسية الإسلامية التقليدية اعتبرت التوحديدي زنديقا، أو خارجا على الدين؛ فكل من لا يقيم الدين بشكل متعلق بجادم مثلها يعتبر زنديقا، وبالتالي فكل المفكرين الأحرار زنادقة بشكل أو بآخر، وهذا ما حصل أيضا لمفكرين أوروبي الذين اتهموا بالزندقة من قبل الأصولية المسيحية، ولكنهم خاضوا للمعركة على المكشوف مع الأصولية وانصروا عليها في نهاية المطاف، وهذا سر نجاح أوروبا وانطلاقها الحضارية.

١٨ - في الواقع لمي تختلف مع ارتكيز حول العنوان بعد أن تناقشها طويلا. فانا شخصيا كنت أفضل ترجمة العنوان على التمر التالي: النزعة الإنسانية والعقلانية العربية في العصر الكلاسيكي. جيل مسكونة والتزجيج، ولكنه اختار العنوان الأخير ولا أعرف فيما إذا كان هذا أفضل للمصطلح الجديد الذي اشتقته (أي الانسنة) سوف يتبع ويشيع على الأقدام لم لا، الزمن هو وحده الذي يحكم على ذلك، فأنا شخصيا أفضل مصطلح النزعة الإنسانية أو الفلسفة الإنسانية على مصطلح الانسنة. وعلى أي حال فإن الكتاب صدر عن دار السامي في لندن عام ١٩٩٧ تحت العنوان الذي اختارته الركون بعد أن فحلت في اقتناعه.

١٩ - ماذا يعني مصطلح الانثروبولوجيا القرآنية؟ انه يعطي الصورة السائدة عن الإنسان في القرآن، فالقرآن الكريم شكل صورة معينة عن الإنسان وهي صورة رفيعة مليئة بالقيم الروحية، ولكنها لم تكن وحدها العنصر السائد في العصر الكلاسيكي، وإنما اضماحت إليها صورة أخرى عن نفس الإنسان ولكن مشتقة من التراث الفلسفي اليوناني وعن طريق المزج بين الصورتين تشكلت النزعة الإنسانية العربية- الإسلامية في العصر الكلاسيكي. وكان من جملة المفكرين الذين طوروها أشخاص مثل مسكونة والتزجيجي.

٢٠ - يقصد الركون أن كتابه يهدف أساسا إلى أن يبين للرب بشكل خاص والمسلمين بشكل عام أنهم شهدوا مرحلة إنسانية فلسفية في تاريخهم الكلاسيكي الجديد، ولكنهم نسواها بعد ذلك عندما دخلوا في عصر الانحطاط الطويلة حتى وصلنا اليوم إلى ما وصلنا إليه من حركات أصولية متطرفة تشبه أبسط مبادئ حلقف الإنسان ويدا أن النسبة الأصولية خلقت في تراثنا على النسبة الإنسانية فانا اعتقدنا أن تاريخنا كله كان أصوليا منتظما! من هنا مسورة إعادة للفلسفة الإنسانية إلى المساحين الإسلامية والعربية.

٢١ - أحيانا يتشامم الركون أكثر مما ينبغي ويسعى أن فكره أصبح أحد التيارات الأساسية في الساحة الثقافية العربية. أول ذلك على الرغم من أن رحلته لم تكتمل بعد، بل لا تزال في مداخلها بعد مشير من من قبل الاتصال أو قبل وصوله إلى منتهاها لكي تكون أكثر دقة. والواقع أن فكره صعب ولا يمكن فهمه إلا بعد الاطلاع على التراث الإسلامي نفسه، وتراث الحضارة الأوروبية، وكيفية تطبيق التراث وللصالحات الحديثة على التراث الديني، وهذه أشياء ليست متيسرة لجميع الناس، بل وليست متيسرة حتى لاساتذة لجامعات في بعض الأحيان، بما قاله بالفارسي للهادي؟

٢٢ - معظم رجال الدين تنقص معرفتهم على التراث التقليدي ويجهلون كل شيء عن الفترات الفلسفية والعلمية التي حققتها الحضارة منذ أربعة قرون. وإذنا السبب لإيلاق اللاهوت الإسلامي تقديرا ومحصرا داخل إطار عقلية القرون الوسطى، هذا في حين أن اللاهوت المسيحي في أوروبا حقق قفزات هائلة ووصل الآن إلى لاهوت ما بعد الحضارة وهو لاهوت تحريوي متسامح ومنفتح على كافة التيارات الفلسفية.

٢٣ - القرن التاسع عشر كان قرن التغيرات وكذلك القرن العشرون. ولكن القرن للفتل سوف يكون قرن العومة وسوف تصنف بالتالي الحصبيا القومية دون أن تختفي

وينفي على العرب والمسلمين أن يولجوها عصر العلة منذ الآن فصاعدا، خلا أحد يستطيع أن يتلق أبواب بينه ويمتلئ من العالم في عصر التطورين والأقطار الصناعية والفلكس والانتزمت.

٢٤ - توضيح كلام الركون هذا ينبغي أن نقول ما يلي: الأمم العتيبة يقصد بها الأمم الأوروبية التي تشكلت في القرن التاسع عشر كفرنسا وألمانيا وإيطاليا. وهي تشهد الآن انتصامات محادة مع القوميين للتصميم للمبادئ للوحدة الأوروبية، وبين الزينيين لهذه الوحدة، فالعصيات القومية من فرنسية ولألمانية وسواسما لم تمت بعد تشكل عصبية جديدة أوسع هي: العصية الأوروبية. وأما الأمم الشابة فيقصد بها من أي الجزائر، والمغرب، ومصر... الخ. فهي لم تشكل دولة حديثة إلا بعد الاستقلال. ولتأزلا بحاجة ماسة إلى أن نخل إليها الثقافة الديمقراطية وفلسفة حقوق الإنسان المرتبطة بها حتما.

٢٥ - للصعود بمسيري أملاك الخلاص رجال الدين، فهم الذين يسبرون الأمور الدينية في كل عصر من المجتمعات. وأملاك الخلاص تعني الثروات الروحية أو الأخروية إذا جاز التعبير. فلهذا يبرعون صكوك البراة والغفران على المؤمنين ويعودونهم بالجنة إذا ما اطاعوا التعليمات الدينية. وبالتالي فهناك أملاك رمزية أو روحية وأملاك مادية، وللصطلح من لاختراع عالم الاجتماع الأتاني الشهير ماكس فيبر. والفلسفة الإنسانية النظرية أو التجريدية هي تلك التي لا تطبق عمليا، وإنما تشدق بها نظريا فقط... وقد تعرضت للاقتاد كثيرا في السنوات الأخيرة.

٢٦ - كل الركون قد دعا إلى الخروج من منجوبة الاستشراف الكلاسيكي وتطبيق النهجيات الحديثة، أي منهجيات علوم الإنسان والبلشع على التراث الإسلامي والانتصاحت الإسلامية. فالاستشراف الكلاسيكي مصموم بمنهجية فيلولوجية على القرن التاسع عشر والمستشرقين يرفضون تطبيق مناهج علم الاجتماع والانساي والانثروبولوجيا والتاريخ الحديث على التراث الإسلامي. وهذا ما يثير غضب الركون، وذلك دخل في صراع منهجي واستقولوجي معهم منذ أكثر من ربع قرن. ولكن برنامج البحوث الذي بلوره عام ١٩٧٦ لم يلق أذا صافية لدى المستشرقين، ولا لدى السورلي الساسيين وأصحاب القرار. وهو يقول بما معناه: ناديا نطاول لعهد الانتصاح على دراسة التراث المسيحي في أوروبا ولا تطبقون نفس المنهج على التراث الإسلامي! فإذا تصلون قسم الاستشراف عن بقية الأقسام الأخرى للجامعة الفرنسية.

٢٧ - ولكن برنامج التعليم لم يتغير قبل أن يتغير الفكر العربي أو الإسلامي بهمه. إذن فالعركة طويلة. فبرامج التعليم للنخلة أو للولاية أكثر من الزوم أو التي تحتوي على لحكام مسطرة عبدة ومخططات ملطانية أو مذبذبة وأسماء لا تتغير قبل أن يحصل التنوير الفكري في المجتمعات العربية والإسلامية. ومرحلة التنوير التي حصلت في أوروبا قبل مائتي سنة لا تزال تنتظر أن تحصل في عالمنا نحن. ويبدو أننا قد أصبحنا على أبوابها. ولابد مما ليس منه بد..

٢٨ - بعد أن انتقد الركون الوجود العقلي وتطلف ببرامج التعليم في الجهة الإسلامية، نجدته ينتقل لنقد سياسيات الحضارة الأوروبية أو تطرفاتها وبوالصفا. وإذا كنا نحن نخاف من السلطة الذاتية والوجود، فإن المجتمعات الأوروبية تعاني من تسارع إيقاع التغير والتطور بشكل جهنمي لا يرحم. فآثارها، أو للوضاحت الفكرية تتلاحق بسرعة قصوى مثلها في ذلك مثل الأزياء النسائية... وما إلى أننتها من الوجودية حتى ظهرت البنيوية، وما إلى أننتها من البنيوية حتى ظهرت موضة أخرى... الخ. لم تعد هناك من قاعدة ثابتة يطمئن إليها الإنسان في مجتمعات ديابوليك شديدة الحسوبة والحركة.

٢٩ - هنا أيضا يوجه الركون سهام اللقد للحداثة الروعية والاختراعية. فالانسان الغربي المنحوس بالحداثة من أطير رأسه إلى أخمص قدميه لم يعد يدين محبة أخرى بعد

لأنه، ولم يؤمن بمقيم متعالية تتجاوز قيم الله واللغة والاستهلاك، فالخاتمة الوحيدة هي هذه الحياة التي نعيشها على سطح الأرض ولا يوجد أي أفق آخر بعدها. وبالتالي مبنغي أن منهد اللغه مهنه وأن نعيش أكبر قدر ممكن من الشهوات ماكبر كائناتة قبل أن نموت. ولكن في الماضي كان الدين المسيحي يقدم للشعوب الأوروبية الأمل بحياة أخرى في عالم الأبدية والآخرة.

٢٠- في عهد الحداثة لم يعد هناك من أصل دائم أو تأسيس نهائي للعقل، وإنما هناك تعير مستمر وفلسفات متعاقبة وراء بعضها البعض دون توقف. فبعد الكانطية دخلنا في الهيكلية، وبعد الهيكلية دخلنا في الماركسية، وبعد الماركسية دخلنا في الوجودية، وبعد الوجودية دخلنا في الميتوية... الخ... وفي كل مرة كانت الأصول أو الأسس تتغير أو تتعدل. وأما في عهد سيطرة الدين المسيحي على أوروبا فكانت هناك أصول ثابتة ومهتية يثقن بها الإنسان مرة واحدة وفي الأبد، وتقدم له المساعدة والمساندة الكاملة. ولكن كان هناك خطر الدونية والنجس والجمود...

٢١- يقصد أركون بالمثل الاستطلاعي المستقبلي ما يدعوه الآخرون بعقل ما بعد الحداثة، وهو يرى أن أوروبا تدخل الآن في مرحلة جديدة- أو مفارقة جديدة- سوف تؤدي إلى تشكيل عقلانية جديدة أوسع من كل ما سبق. وأن تشكل هذه العقلانية لا بد فلد الحداثة وفرد إلهامياتها عن سليلاتها وهذا ما ينفذ كيار مفكري الغرب حاليا من أمثال بول ريكور، وهابرماس، وجون رولاس، وآلان تورين وسواههم عديدين. واركون هو الفكر الإسلامي الوحيد الذي يستطيع للدخول في هذه النقاشات أو الإسهام فيها بشكل ما. ولهذا السبب اخترع مصطلح العقل الاستطلاعي المستقبلي وفضله على عمل ما بعد الحداثة ٢٢- كل آثار التراث الدينية الكبرى تعرضت للفرد التاريخي في عدا التراث الإسلامي فالآراء المسيحية مثلا تعرض في أوروبا للدراسة التاريخية منذ أكثر من قرنين وتشكلت عن ذلك مكتبة كاملة. ويعتقد أركون أن التراث الإسلامي لن يستطيع أن يبقى بمسلى عن هذه الدراسة التاريخية. في الواقع أن الفند التاريخي لقرائنا موجود ولكن في اللغات الاستشرافية الأساسية كالألمانية والإنجليزية والفرنسية انظر أبحاث ماركس مثلا أو جوزيف فان اليس أو جوزيف شاملت أو جورج مقدسي أو عشرات غيرهم ولكن لم يجرؤ أحد على أن يدخل في اللغة العربية أو أية لغة إسلامية أخرى بحسب معرفتي. وذلك لأن الطريقة التاريخية للتراث الديني تصمد بحسب حساسية المؤنن التقليدي المتعدين على الطريقة البيبليكية والتفديسية

٢٣- كان عنوان لفرد كتاب نشرته مع أركون عن درر السامي هو الفكري الأصولي واستعانة التفاصيل نحو تاريخ أحد لفكر الإسلامي وهو يخلص به أنه لا توجد أصول دائمة وأبدية، وأما هناك أصول متغيرة يتغير العصور لكي تتناسب مع المستجدات وبالتالي التأسيس النهائي للعقلية أو للعقل شيء، مستحيل أن الحقيقة أصبحت نسبية ولم تعد حقيقة واحدة كما يقوم الأصوليون من كل الأواوع والأجناس يضاف إلى ذلك أن الأصول عندما لم تعرضت بعد للدراسة التاريخية أو للإضافة التاريخية لكي تعرف مدى ارتباطها بالشرط الاجتماعي والتاريخي والثقافي التي كانت سائدة في عصرها

٢٤- اعتقد أن أركون يفضل الحل الثاني أو قل لا يؤمن بإمكانية الأول كثيرا. فإضافة التأسيس يعني أنه الأصول تاريخيا ثم البتة. عليها يعتمد أنه يعني تأسيس فقه جديد أو شرعية حديثة قادرة على استيعاب المستجدات التي حصلت في الأزمنة الحديثة أنه يعني أيضا تأسيس لاهوت جديد في الإسلام ولا يرى في أن هذا العمل مفيد وضروري كما يعتقد أركون ولكن هل هو كف في عصر اللوعة أو ما بعد الحداثة؟ ألا ينبغي أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونحدث الفطيمة مع الماضي؟

٢٥- للعقل الاستطلاعي المستقبلي مضاد للعقل الدونماتي المجرد الذي لا يتبدل ولا يتغير لهذا السبب يبدو شاردة أحيانا وغير واقعي من خطاؤه وكثيرا ما يتغير ويشترل قبل أن يتوصل إلى بيلان أو حقيقة معينة يطبق عليها فترة من الزمن قبل أن تدخل حقيقة أخرى ولا يوجد صميم محدد لديه، لأن المعنى أيضا يتغير بتغير المنصور والنظروف وبما أن العقل الاستطلاعي الجديد لا يعتقد بأنه هناك الحقيقة المطلقة، فإنه أبعد ما يكون من الاستبداد والقتاتيرارية أنه يعرف أنه قد يصيب، ويخطئ، وهو مستعد للراجع إذا ما شعر بأنه خطأ، كما أنه يقوم بدراسة نقدية لذلك كما قطع مسافة معينة لكي يقدم المنشيات والإلهاميات ويصمم الصار إذا لم الأمر

٢٦- دراسات هذا الكتاب الجديد الذي يصدره أركون للنشر هي عبارة عن تحليلات معمة لإيلان إسلامية كلاسيكية كتكتب «الهوامل والشواهد» للتوحيد، أو كتاب «تجارب الأمم» لمكسوكي، أو كتاب «السماعة والإسلام» لأبي الحسن العامري، أو كتب الماوردي، وابن الطيول، وآخرين عديدين. وكانت هذه الدراسات قد نشرت سابقا بالفرنسية، وهو الآن يعيد نشرها مرة أخرى بعد تنقيحها وإضافة فصول جديدة لها ولكن هذه هي المرة الأولى التي تترجم فيها إلى العربية. وهو يريد أن يذكر المسلمين عن طريق إعادة نشرها وبعض الخبار عنها بأنه كان لهم أسلاف يهتمون بالمشاكل الفكرية والفلسفة الإنسانية، وأن هناك طريقة أخرى لفهم الدين غير الطريقة الأصولية الفسفية والمزمنة التي سادت بعد سقوط الحضارة الكلاسيكية والحدول في عصر الانحطاط الطويل

٢٧- كتبتة للهاش السابقي أقول. هذا لا يعني أن الكتب الكلاسيكية المذكورة سابقا تظهر مسألة البرعة الإنسانية من وجهة نظر حديثة. فالواقع أنها أنشئت أو كتبت لدخل الفناح العقلي للقرن الوسيط. وبالتالي فهي لا تستطيع أن تلمح مشكلة الإسلام وتخرجه من رحمة النظر الحديثة الواسعة جدا. ولا ينبغي أن نسطط عليها ما ليس فيها كما يفعل الأيديولوجيون الذين يصدون التراث ويؤمنون به كل الأوقات الحديثة من حرية، وديمقراطية، وحقوق الإنسان... إلخ. ولكن هذه الكتب تحتوي على كل الضرور والمستقبل وهي جديرة جدا بالنسبة لوقتها وإمكاناتها المعرفية والاستعلامية هذا كل ما يريد أن يقول أركون، بل بأسف لأن هذا النمط الفلسفي سقط بعضه ومات في أرض الإسلام، بل وطمس تماما وكأنه لم يوجد قط.

٢٨- هذا يعني أن العقلية التي طرحها التوحيد حول الإنسان والله وعلايه هي الحالية أو حول العقل والقيم في المجتمع، أو حول الحرية الفكرية والعلاقة مع الملهاء، ورجال الدين. كلها أشياء لم يتم تجاوزها حتى الآن فقط الأجيال التي قدمها لم تتجاوزها لأنها كانت مرتبطة بإمكانيات عصره الفكرية ودوافعه الفهنية التي تدور الآن بدائنية ويمكن أن تغفل الشيء ذاته عن العلاقة بين الإنسان والله. فالسؤال نفسه لم يتغير. ولكننا نستطيع أن نجيب عليه الآن من خلال منظور آخر، ومن خلال التقدم الباتل الذي حققته العلوم الطبيعية والإنسانية والفلسفية. وإنه فيمكن أن نشتاق بالأسئلة التي طرحها القدماء لكي نضي عليها شيئا جديدا، ولكن نعرف كيف قطع مع الماضي وكيف نتصل به في كل معا ٢٩- هذا يعني أنه توجد إكراهات وقيد على حرية الإنسان في كل عصر وفي كل علوم جيل. ولا ينبغي التوهم بأنه توجد هناك حرية مطلقة، فهذا تصورات مثالي للأمر. كل العلوم الاجتماعية الحديثة تعلمنا أن الإنسان مسير أكثر مما هو مخير، ومقيد أكثر مما هو حر. ولكن هذا لا يعني أنه لا يتضح بأي هاش من الحرية مالواقع أن الفكر الجديد في كل عصر يحاول أنه المسلسل والاعتلال وتوسيع حرية الإنسان بقدر المستطاع فالأمر الإنسانية لا تغفل بل تنشق أو تغفل إلى الأبد. والدليل على ذلك حصول الثورات الفكرية والعيسانية كما تأزم الأمر كثيرا وحققت الروح أكثر مما ينبغي.



## استعارات العقل عند موسى بن ميمون نموذجاً

عبد الله الحراصي \*

أوضحت في ورقة سابقة (الحراصي ١٩٩٩أ) معنى التجسد كما طرحه الفلسفة التجريبية. حيث عرضت كتابي لأكوف وجونسون «الاستعارات التي نحيا بها» (١٩٨٠) و«الفلسفة في الجسد. العقل المتجسد وتحديه للفلسفة الغربية» (١٩٩٩) اللذين بينا فيهما أن العقل لا ينفصل عن تجربة الجسد بل أن التجربة العقلية في كثير من جوانبها تقع تحت سيطرة الجسد المجازية. حيث ينقل العقل، من خلال الاستعارة، بنى التجارب المادية كالحركة والرؤية البصرية والاحتواء، ومنطقها وتفاعلاتها ليشكل منها المفاهيم المجردة كالمفاهيم السياسية والفلسفية وغيرها. كذلك رأينا كيف أن ديكرت قد أقام منظومة فكره الفلسفي على مجموعة من الاستعارات ذات الأساس المادي الصرف. فالأفكار كانت أشياء وعملية التفكير كانت القدرة على رؤية الأفكار رؤية واضحة. كما رأينا أن المفاهيم البسيطة كالزمن ليست خلوا من المادة أبداً. فمفهوم الزمن مرتبط إلى حد كبير بتجارب وظواهر مادية كالحركة والمسافة وغيرها. ولا يمكن التعامل مع مفهوم الزمن بحال من الأحوال إلا من خلالها.

السابقتين، حيث سيكون لب مسعى هذا البحث هو تطبيق ذات الرؤية التجسدية على التفكير الفلسفي. وهو مشروع قد بدأه في اللغة الانجليزية كل من لأكوف وجونسون في كتابهما الأخير «الفلسفة في الجسد» كما رأينا سابقاً. وما طرحه هذه الورقة ليس إلا محاولة استكشافية بسيطة لتقصي أبعاد التجسد الفلسفي في السياق العربي. ونقول «استكشافية» لكون تتبع تجسد الفلسفة اتجاهاً بحثياً لم يتم، فيما أعلم، تتبعه في مجال الفلسفة العربية من قبل، ولنقل من منظور الفلسفة التجريبية على أقل تقدير، وهو ما يستوجب التأني في الوصول إلى ما يرتجى من نتائج، بمعنى أن أية نتائج قد نصل إليها من خلال التحليل إنما هي نتائج قابلة للأخذ والرد ولا يمكن قبولها قبولاً تاماً دون دراسة أوسع للخطاب الفلسفي العربي بأكمله وعلى مر تاريخ تطوره، وهو ما لا يمكن ليصحت واحد مثل هذا أن يقوم به. أضف

كذلك رأينا في ورقة أخرى (الحراصي ١٩٩٩ب) كيف أن التجسد كان أساسياً في صدام الخطابات الاجتماعية، فقد رأينا أن الإمام نور الدين السالمي قد ارتكز على استعارة «الدين طريق ١» وأن «الحياة سيرة في طريق الدين» إضافة إلى استعارات «الاستقامة» و«الصحة» وغيرها في نقده للتغيرات الاجتماعية التي شهدتها زنجبار في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. فيما ارتكز «للحجج» على الإمام السالمي أيضاً على مفاهيم مادية كمفهوم «التكيف» الذي رأى من خلاله أن السلوك الاجتماعي لعماني زنجبار كان عرضة للتغير لا محالة لصفوف الظروف الجديدة وما تتطلبه من لوازم التأقلم المعيشي

أما هذه الورقة فهي استمرار للخط الفكري الذي عرض في الورقتين

\* باحث وأكاديمي من سلطنة عُمان

الى ذلك ان تقصي التجسد في الفلسفة، ليس من الامور التي ينبغي التسرع فيها، والتعجم في الوصول الى ما قد يبدو من ظاهر نتائجها ومستنتاجاتها، لما في هذا المشروع من ابعاد قد لا تكون عواقبها في مدى البصر والبصيرة على كثير من المسلمات في سائر انماط التجربة العقلية. ان التجسد يقتضي على مستوى الفرضية ان الفلسفة، باعتبارها من أهم أشكال التجربة العقلية المجردة، ليست في جوهرها مختلفة في استثمار التجربة الجسدية في الفكر عن أشكال التفكير الأخرى، بما فيه تفكير عامة الناس. وهو أمر قد يصعب التفكير فيه، ناهيك عن قبوله، من قبل من يعتقد جازماً، جرياً وراء النظريات المألوفة الشائعة، بأن الفلسفة عقل محض وان الفلاسفة قلة في هرم التفكير العقلي في مجتمعاتهم، وان أنماط تفكيرهم تختلف نوعياً عن أشكال التفكير الموجودة عند بقية الناس

كذلك اقول ان هذه الدراسة «استكشافية» لكوني أقر بإنني لست فيلسوفاً ولست متخصصاً في الدراسات الفلسفية، وإنما أسعى قدر جهدي ان اقدم اجتهاداً يقوم على منهج أساسي في علوم السلبيات هو تحليل اللغة، بحيث اني سأنتقل من خلال تحليل اللغة السلبيات لتقديم ما أراه حول تجسد التفكير الفلسفي، وهو، كما ذكر آنفاً، منهج قد طبق فيما سبق على يد كل من لاكوف وجوسون في كتابهما «الفلسفة في الجسد» ولاقى، فيما أرى، نجاحاً في تبين تجسد الفلسفات الغربية منذ قدماء فلاسفة الاغريق حتى الفلسفات المعاصرة وغاية أملّي هو ان تكون هذه الورقة مخطلاً لدراسات تلحقها من قبل من المتخصصين في الفلسفة العربية، ممن قد يرون في الفلسفة التجريبية فلسفة مغايرة يمكن ان تقدم للدراسات العربية في الفلسفة وغيرها من أوجه الفكر والأبداع العربيين نظرات أكثر قرباً للحقيقة الانسانية وارتباطاً بتجاربهما الحياتية الاساسية

سأحاول فيما سيأتي ان تقصي آثار التجربة البشرية للمادية في كتّاب فلسفي واحد هو «دلالة الحائرين» للفيلسوف موسى بن ميمون الانلوسي، وابن ميمون، رغم ديانتهم اليهودية، الا انه يعد من فلاسفة الاسلاميين لانتمائهم للمجتمع الاسلامي من جانب ولكونه نشأ في المناخ الفكري الاسلامي وسامع فيه وأضفاء اليه بقدر ما اخذ منه» (١) كما يقول الدكتور حسين اتاي الذي حقق الدلالة ونشره بالعربية.

ولكون هذه الورقة استكشافية فإنها ستقتصر على الاستعارات المستخدمة في التعامل مع مفهوم واحد وهو مفهوم العقل، حيث سنتتبع بعض استعارات العقل عند ابن ميمون وإن تعدى هذا المفهوم لتقديم فلسفته أو آرائه في الشريعة كلها، ويمكن ان أراد ان يستزيد حولها لن يطع على كتبه ككتّاب «دلالة الحائرين» او الكتب التي كتبت حولته مثل كتبه «موسى بن ميمون حياته ومصنفاته» لولفسون والذي صدر بالعربية عام ١٩٦٢، وبالاُنجليزية يمكن مطالعة كُتب مثل «موسى بن ميمون» لأولفر ليتمان

(١٩٩٠ ق.مجم)، وكتاب «تفسير ابن ميمون: دراسات في المنهج، واليتافيزيقا، والفلسفة الاخلاقية، المرافين فوكس» (١٩٩٠) وكتاب «وجهات نظر في ابن ميمون» الذي يتكون من دراسات لعدد من الباحثين وحرره جويل كريم (١٩٩١ مطبعة)

## الفرق بين التجسيم وتجسد العقل

غير انه قبل ان نخلل استعارات ابن ميمون حول العقل نرى انه ينبغي ان نوضح أمراً غاية في الاهمية وهو الفرق بين مفهوم التجسيم الذي يهاجمه ابن ميمون هجوماً عنيفاً ويقرع بشدة القائلين به ومفهوم التجسد الذي تطرحه الفلسفة التجريبية التي تجري على ترابها هذه الورقة.

ولنبداً بمفهوم التجسد. ان يمكن ان نذكر معنى التجسد في الفكر الا من خلال تتبع الافتراضات الفلسفية التي تقوم عليها النظرية المفهومية للاستعارة. وهذه النظرية تختلف عن الفلسفات الموضوعية في انها تعطي دوراً أساسياً للذهن الانساني في ادراك الاشياء، فبينما ترى النظريات للموضوعية ان الوجود الخارجي (اي خارج العقل) لا يتطلب العقل الانساني اساساً، وان لا دور للعقل ابداء في ادراك الظواهر خارجه، بل انه لا يقوم الا بدور العاكس لظواهر الخارج المادي، أما في مجال اللغة فترى الفلسفات الموضوعية ان اللغة تمكس ما في الخارج فالكلمات تشير اشارات مباشرة الى ظواهر الخارج المادي، فكلما مجبل، تشير الى الظاهرة الجغرافية المعروفة، اما الاستعارة في هذا المنظور فهي ليست الا تشبيهاً مبيناً يتم فيه استخدام كلمة لحد لخصايه بين ما تشير اليه كل من الكلمتين، وان لا دور للعقل في خلق هذا التشابه

أما الفلسفة التجريبية فلها منطلقات فكرية مختلفة، تتبعها تفسيرات لظواهر مثل الاستعارة وغيرها تختلف عما هو سائد ما تطرحه الفلسفات للموضوعية فهذه الفلسفة تركز على الدور الاساسي للذهن الانساني، وان الطبيعة الخارجية ليست منفصلة تماماً من العقل الانساني، بل ان للعقل دوراً اساسياً في طبيعة ادراك وجودها وفي فهمها. وترى هذه الفلسفة ان الوجود المادي للمسوس دوراً اساسياً في تشكيل بنية الذهن، فالعقل هو جزء من جسد الانسان، وتفاعلاته العصبية هي تفاعلات مادية، كذلك فإن مفاهيمنا المجردة تقوم اساساً على تجريبنا المعيشية في مستوياتها الاساسية المادية (اساساً) والاجتماعية والاقتصادية وغيرها. اما الاستعارة فإن لها ألباً مختلفة حسب هذه النظرية، ذلك انها تقوم ليس على اساس التشابه بين المستعار والمستعار له (اي بين القمر والوجه الجميل كما في قولنا «رأيت قمره او الرجل الشجاع والاسد» في قولنا «اقبل الاسد» بل على اساس اننا، كيشر، نسقط للمستويات الاساسية في حياتنا وخصوصاً التجربة المادية في تشكيل المفاهيم غير المادية، فعبارة مثل قولنا «ان هذا خارج نطاق العقل» وان «هذا امر لم يخل عقلي»، ولم يبق في عقلي شيء

من ذكريات الطفولة، تفترض أن العقل شيء مادي مؤطر بحدود يمكن عبورها البحول إليه والخروج منه. وهذه التعريفات تبرز الخلاف على الاستعارة بين النظريات التقليدية القائمة على التشابه والنظرية التجريبية، فالإدراك سترى أن هذه ليست استعارات أصلاً، فالكلمات مخارج نطق، ويدخلها ما يبق في ... سوى ... تدل حقيقة أن بالامكان للأفكار أن تدخل العقل وأن العقل قد يقبل دخول أفكار معينة فيما يرفض أخرى، وأن للعقل حدوداً فطرية، تجعل من مثل عمليات البحول والخروج هذه أمراً مقبولة. أما النظرية المفهومية فترى أننا لا نعرف عن طبيعة العقل وعن بنيته الشيء الكثير إلا أن كل ما نعرفه هو أن العقل هو تلك الملكة التي تفكر وتشعر ويمكنها أن تقر ما يقبله الإنسان، أما التعريفات الثلاثة السابقة فهي ليست سوى تجل لغوي لاستعارة مفهومية (إنه حار للأفكار)، أي أن فهمنا للعقل هو فهم مجازي، وأن العقل ليس حاوية حقيقة، بل إن معرفتنا بالظواهر الحاوية هي التي تمكننا من تشكيل هذه المعرفة المحددة عن العقل، ومن هنا جاءت فكرة تجسد التفكير، ففهمنا للعقل كما يتجلى في العبارات السابقة هو فهم متجسد بمعنى أنه قائم على ظاهرة الاحتواء المادي التي تفترض أن للحاوي حدوداً تحدد خارجيه من دلخه.

وإذا كان الفكر متجسداً كما رأينا من الأمثلة أعلاه حول فهمنا للعقل نفسه، فإن التجسيم يفرض أمراً مختلفاً غاية الاختلاف. إن موسى بن ميمون ينتقد من يعتقد بأن له وجوداً مادياً يشبه وجود مخلوقاته، كما اعتقد كثير من اليهود، مشياً وراء ظاهر التوراة، حيث آمنوا بأن له جسداً ويدا ورجيا وغيرها من الجوارح، وأن الله صنع العالم كما يصنع الصانع البشري مصنوعات، وهو اعتقاد يثير ابن ميمون الذي يعتقد أن الله لا يجوز فيه التجسيم بحال، ويدفعه لينفي سائر الصفات المادية عن الله. ومفهوم التجسيم ليس قصراً على اليهود فقد وجد عند بعض فرق الإسلام التي اعتقدت بأن له جسداً مثل الجسد المادي بما به من جوارح ولكونه جسداً فإنه يفل ما تفعله سائر الأجساد كالاتصال المادي وغيره، وهو ما يتبين من الفقرة التالية من كتاب «الحل والنحل» للشهرستاني

وأما مشبهة المشوية: فحكى الأشعري عن محمد بن عيسى أنه حكى عن مضر، وكهمس، وأحمد الهيمجي: أنهم أجازوا على ربهم الملازمة والمصاحفة، وأن المسلمين لمخاضهم يعاقبونه في الدنيا والآخرة إذا بلغوا في الرياضة والاجتهاد إلى حد الإخلاص والاتحاد بالمض. وحكى الكشي عن بعضهم أنه كان يجوز الرؤية في دار الدنيا، وأن يرويه ويذروهم. وحكى عن داود الخوارمي أنه قال: اغفوني عن الفرج واللحية، وإسألوني عما وراء ذلك. وقال: إن معبوده جسم، ولحم، ودم، وله جوارح وأعضاء من يد، ورجل، ورأس، ولسان، وعينين، وأذنين، ومع ذلك جسم لا كالأجسام، ولحم لا كاللحم، ودم لا كالدماء، وكذلك سائر الصفات، وهو لا يشبه شيئاً

من المخلوقات، ولا يشبهه شيء. وحكى عنه أنه قال: هو أجوف من أملاه إلى صدره، مصمت ما سوى ذلك، وأن له وفرة سوداء، وله شعر فقط. وأما ما ورد في التنزيل من الاستواء، والوجه، واليدين، والجنب، والمجيء، والإتيان، والوقوف، وغير ذلك فأجروها على ظاهرها: أعني ما يفهم عند الإطلاق على الأجسام.

التجسيم إذن يعني إثبات الجسم لله تعالى، وإن له جوارح كاليد والقدم واللسان وغيرها، وأنه يجوز له أن يتصل ما بيا بالناس، وهذا ما يرفضه ابن ميمون رفضاً مطلقاً، بل أن هذا يساوي الكفر عنده، حيث «لا ينبغي أن يقر لحد على اعتقاد تجسيم أو على اعتقاد لاحق من لواحق الأجسام، إلا ما يقر على اعتقاد قدم الله أو الشرك به أو عبادة من دونه» (٨٢).

إن الفرق الأساس يكمن أن في مفهوم التجسيم يقيم على حقيقة مفترضة لتطوهر غير المحسوسة فيما من مفهوم التجسد لا يعني بالبحث عن الطبيعة الحقيقية للموجودات غير المادية كاله والملائكة أصلاً، ذلك أن مفهوم يصف فعل العقل ويطبع لجلالات الحياة البشرية. فحين نقول أن مفهوم الزمن متجسد لأن الناس يعتقدون أن الزمن يتحرك من موقع لآخر، وأن الاسم «مضي» وفات، وإن الغد والمستقبل، «قادم» فإننا لا نعي أبداً أن الناس يعتقدون حقيقة أن الزمن جسداً يشكل من الأشكال وأن ثمة أرضاً تحته يتحرك فيها من مكان لآخر، بل القصد هو أنه حيث أن مفهوم الزمن مفهوم مجرد يختلف عن الظواهر المادية كالسيارة والناقة والسفينة مثلاً، ولا يعرف له بنية واضحة، فإن العقل الإنساني يفهمه مجازياً حيث يقوم بتشكيل هذا المفهوم الغامض ذي البنية غير الواضحة من خلال ما نعرفه عن الظواهر المادية كالتي أشرنا إليها فيما تقدم.

وهذا الفرق مهم وتوضيحه مهم جداً، حيث أن من لا يفرق بين الأمرين سيعتقد أن الفلسفة التجريبية ليست إلا تجسيد (و)ية محدثة مثلاً مثل من يأخذ بظواهر النصوص الدينية كالنوراة والقرآن التي يشي ظاهره مثل الآية الكريمة «يد الله فوق أيديهم» (سورة الفتح ١٠) وغيرها بآل له يدا وغيره من سائر الأعضاء، فالفلسفة التجريبية التجسدية كل ههنا ليس تقصي حقيقة، ومجوهرة الموجودات الجردة غير المادية وإنما السبل التي بها يشكل العقل مقاميته من خلال التجربة المادية حول الظواهر غير المادية والحديث عن أثر التجسد في خلق التفكير والتفكير والمعاني الفلسفية يلزم أن نوضح ونشدد على قضية تتغلظ بظاهرة مخططات الصور التي ستكون جزءاً من استدلالنا على تجسد فكر ابن ميمون الفلسفي. ومخططات الصور هي ظاهرة عقلية تمكننا من إدراك كثير من تجاربنا المحسوسة ومن ثم تجاربنا الفكرية من خلال الاستعارة كما في المثالين التاليين.

١. مخطط الاحتواء. مخطط تقوم بنيته على وجود حدود تميز الداخل والخارج كقرفة النوم، ملعب كرة القدم، علب الكبريت، ونستخدمه مجازياً

كما هو في استعارة (الزمن حاو) كقولنا محدث في عام ١٩٩٩.

٢. مخطط التحرك. مخطط تقوم ببنية على وجود شيء يتحرك من نقطة إلى نقطة أخرى كتحرك الريح من الشرق إلى الغرب، وحركة الطفل من أمه إلى أبيه، وحركة السيارة من مدينة إلى أخرى، ونستعمره مجازيا كما في استعارة (الزمن حركة) كقولنا «عضى القرن العشرون غير مأسوف عليه وجامد القرن الجديد والحال نفس الحال».

مخططات الصورة لأن ليست صورا مدركة بالعين (وهي الصور التي تسمى في علوم الفن بالصورة الثرية، هي الصور التي يمكن رؤيتها بصريا كالقرفة وعلبة الكبريت وحركة السحاب) بل إنها أنماط أكثر تجريدا يمكن أن تظهر في ادراكنا للصور الثرية فمخطط الحركة يشكل بنية رؤيتنا لحركة السحابة مثلا. وتتشكل مخططات الصورة من خلال تجاربنا تفاعلنا مع الأشياء المادية وخصوصا في فترة الطفولة كما يثبت كثير من الدراسات مثل جرونسون (١٩٨٧). ولخططات الصور بنية بسيطة جدا، فمخطط الحركة لا يتطلب سوى نقطة انطلاق وجسم متحرك وخط حركة ونقطة وصول، ومنطق بسيط أيضا (مثلا إذا تحركت من نقطة أ متجهيا إلى نقطة ج، وكنت في نقطة ب في منتصف المسافة بين أ و ج فلا يمكن أن تكون في ذات الوقت في أ و ج). ينطبق هذا على السيارة وعلى الطفل وعلى تحرك المنخفضات الجوية من قارة إلى قارة على سبيل التمثيل.

## ابن ميمون ورفض فكر المتكلمين المتجسد

السبب الأساس الذي جطني لأختار موسى بن ميمون لا غيره في هذه الورقة هو أنه يتحدث الفلسفة التجريبية، بمعنى أنه، حسبما يتبين من كثير من آرائه، يعي تماما كيفية تشكل الأفكار وطبيعة العقل وأرتباطه بتجارب المادة والحس، لكنه في خضم هذا «نسي نفسه» وهو دائما نحو اختيار تحليل نماذج من تجسد فكره في تعامله الاستعاري مع مفهوم العقل. ويمكن الاستئصال على فهم ابن ميمون لخطورة التجسد في الفكر من خلال الفقرة التالية، التي توضح رأيه في سبب تجسد التفكير البشري، وخصوصا عند العامة من الناس.

«إذ لا يرى الجمهور شيئا متمكن الوجود صحيحا، لا ريب فيه، إلا الجسم. وكل ما ليس بجسم، لكنه في جسم، فهو موجود، لكنه انقص وجودا من الجسم، لا لتفكره في وجوده إلى جسم. اما ما ليس بجسم ولا في جسم، فليس هو شيئا موجودا بوجه في باني تصور الإنسان، وبخاصة عند التخيل». (١٠١)

ويقول في موضع آخر ان «المادة حجاب عظيم عن ادراك الفارق على ما هو عليه» (٤٩٠) وفي كل هذا دليل على وعي تام لدى موسى بن ميمون بضرورة تجسد التفكير العقلي واستحالة تخلي هذا التجسد. إلا ان ابن ميمون رغم اقراره بالتجسد فإنه يختلف عن الفلسفة التجريبية التي تطرح فكرة تجسد التفكير العقلي في أنه ينتقد العامة بقصور لديهم في إمكانية تجاوز هذا التجسد، ذلك التنازل الذي يتميز به الفلاسفة وغيرهم من

الكاملين. وموضع الخلاف هنا ان هذا التجارب، كما سيبتين في هذه الدراسة، لا أصل حقيقة من منظور نظرية تجسد الفكر المعاصرة، ففكر ابن ميمون نفسه يكاد ان يكون كامل التجسد، ولا يختلف عن فكر العامة التجسد كثيرا، من خلال الاستعارات التي يشكل بها مفهوم العقل كاستعارات [التفكير العقلي تحرك من موضع إلى آخر] واستعارة [التفكير العقلي رؤية للأفكار] والتي سنشرهما بالتفصيل مع الأمثلة الدالة عليهما من خلال اقتباسات من ابن ميمون نفسه

يمكن رؤية ادراك ابن ميمون للتجسد كذلك من خلال رأيه في المتكلمين وطريقة برهنتهم على حدوث الكون (أي خلقه) وليس قدمه (استمراريته بلا بداية محددة) حيث أنه مع اقراره بنفس آرائهم في الحدوث إلا انه يرفض «المقدمات» التي وصلوا بها إلى تلك الآراء، مستندا على ان أراهم إنما تنطلق من المادة الحسية، أي، ان فكرهم متجسد ان اردنا استخدام تعبير الفلسفة التجريبية، حيث يقول عنهم ابن ميمون انهم «اتفوا علينا براهمي وجود الاله ووجدانيته، ونفي الجسمانية اذ البراهين التي يبين بها جميع ذلك إنما تؤخذ من جملة طبيعة الوجود المستقرة للمشاهدة المدركة بالحواس والعقل» (٢٢٨). إن هذا الوعي بالتجسد في تفكير الآخرين ورفضه لكونه من منطق المادة ينجلي أيضا في تشديده على وجود ظاهرة «إشترك الاسم» والذي يعني ان التجسد الذي قد يوجد عند الفلاسفة وعلماء الشريعة إنما مرده تجسد «لفظي» ان جاز التعبير، بمعنى ان لفظنا البشرية محدودة وان وصفنا لما وراء الطبيعة بصفات الطبيعة مرده عدم وجود لغة أخرى إلا لغة البشر، ففي حديثه عن الوجدانية يقول

فكما يستحيل عليه عرض الكثرة كذلك يستحيل عليه عرض الوحدة، أعني ليست الوحدة معني زائدا على ذاته، بل هو واحد لا يوجد، ولا تغير هذه المعاني الدقيقة التي يكاد تقوت الازمان بالألفاظ المعتادة التي هي أكبر سبب في التلطيف، لأن تضيق بنا العبارة جدا جدا في كل لغة حتى لا تتصور ذلك المعنى إلا بتسامع في العبارة، فعا رمنا الدلالة على كون الاله لا كثيرا، لم يقدر القائل يقول: إلا واحدا، وإن كان الولد والكثير من فصول الكرم. (١٣٥)

الا انه ينبغي ان نشير هنا الى ان وعي ابن ميمون هذا بتجسد لغة الفكر، كما يتجلى في قضية الوحدة والكثرة النابعة من تجربتنا الجمانية بالأعداد، لا ينبغي ان نستطيع منه وجود وعي تام لديه بتجسد الفكر ذاته كما تقدمه لنا الفلسفة التجريبية، فابن ميمون، مثله مثل غيره من الفلاسفة والمفكرين الموضوعيين، يرون ان الأفكار والمفاهيم المجردة موجودة وجودا مستقلا لا علاقة لها بالجسد على نحو مطلق لكننا، ولكوننا بشرا، فإنه لا محيد من ان نستخدم اللغة البشرية في حديثنا عما هو مفارق للسان من موجودات، أي ان ابن ميمون يرى ان الأفكار والمظاهر الفكرية وجودا خاصا بها ليس له علاقة بالجسد وتفاعلاته، فيما ان الفلسفة التجريبية ترى ان الأفكار لا توجد من غير تجسد، أي من غير دور الجسد المجازي. ان الفكرة الرئيسية التي تحاول هذه الورقة طرحها هي انه فيما يقرع ابن ميمون عامة الناس أو «الجمهور» متهما اياهم بتجسد التفكير وعدم القدرة على الانعتاق من الوجود المادي الذي يعيشونه، فإنه قد أعطى



للكاملين من الفلاسفة وغيرهم إمكانيات للانعتاق بتجاوز التفكير القائم على الجسد. وهذا يطرح أمرين ينبغي التوقف أمامهما، أولهما أن ابن ميمون نفسه يقر أن التفكير العام متجسد وهو رأي غاي في الأهمية، وهو رأي يمثل لب الفلسفة التجريبية المعاصرة، إلا أن هذا الرأي، أي رأي ابن ميمون، يستثني الفلاسفة أو غيرهم من الكاملين الذين يمكنهم أن يتجاوزوا أثر التجسد في التفكير من خلال تعاملهم مع اللدركات العقلية على نحو مباشر لا يمر من خلال أثر الجسد، وهو استثناء تحاول هذه الدراسة أن تبين عدم سلامته كما سيأتي.

ولكن أسئلة إن يسأل «وما ضرورة استخدام الاستعارة في فهم ظاهرة العقل، وطبيعة عمله؟» درس كل من لاكوف وجونسون (١٩٩٩)، صص ٢٢٥-٢٦٦ ظاهرة العقل وأوضحا جليا أن العقل متجسد، ليس بالمهي البسيط لكلمة متجسد، بل «بالمهي المعين حيث أن منظومتنا المفاهيمية وقدرتنا على التفكير تشكلها طبيعة آدمتنا ولجسادنا وتفاعلاتنا الجسدية. ولا يوجد عقل منفصل ومستقل عن الجسد، ولا أفكار ذات وجود مستقل عن لجسادنا وأدمتنا» (٢٦٦، ترجمتي). أما العقل غير الاستعاري فهو غير موجود إلا ببنية هيكلية بسيطة لا يمكنها أن تعيش بدون الاستعارات وتفترض تلك البنية أن العقل هو «ما يفكر ويفهم ويعتقد ويستنبط ويتخيل ويشاء» (المرجع السابق). وبهذا الفهم لتلك البنية الهيكلية سننطلق لتحليل استعارات العقل عند ابن ميمون، وسنستمر تطيلنا التالي على الاستعارات التالية [التفكير تحرك في حقل قوى] و[التفكير رؤية] واستعارة [العقل الفاضل].

### [التفكير تحرك في حقل قوى]

هذه الاستعارة تفترض أن عملية التفكير العقلي هي تحرك للعقل نحو اتجاه معين تحركا تؤثر فيه قوى مختلفة. والغرض تبسيط تطويل هذه الاستعارة فإننا سنقسمها إلى قسمين أساسيين هما [التفكير تحرك] و[العقل حقل قوى] كما سيأتي.

### [التفكير تحرك إلى مواقع جديدة]

المجال المصدر في هذه الاستعارة هو تجربتنا المادية في الحركة من موقع لآخر، وبحسب هذه الاستعارة فإن التفكير تحرك من موقع لآخر، وأن الأفكار مواقع يتحرك إليها العقل. وإذا كانت الأفكار مواقع فإن منظومات الأفكار هي أقاليم فكرية قد تكون قريبة من أو بعيدة عن بعضها البعض، وأن بعضها قد يكون في الطريق إلى الوصول إلى الأخرى، وهو ما نراه في الاقتباس التالي من ابن ميمون

ألا ترى أن الله تعالى ذكره لنا ما أراد تكميلنا وإصلاح لحوال اجتماعاتنا بشرائنه العلوية التي لا يصح ذلك إلا بعد اعتقادات عقلية أرادها إدراكه تعالى حسب قدرتنا الذي لا يصح ذلك إلا بالعلم الإلهي. ولا يحصل ذلك العلم الإلهي إلا بعد العلم الطبيعي لا العلم الطبيعي متناهي للعلم الإلهي، ومن ثم لا يزمان التحريك كما تبين لن نظر في ذلك.

إن البحث العقلي فيما هو تحرك من موقع إلى آخر يستعير أيضا مفهوم المواقع المتقدمة التي يعرفها الإنسان في حركته المادية العادية، وهذا من

مظاهر منطق مفهوم الحركة المادية، حيث أنك إن كنت تنوي الحركة من موقع معين ولتقل مدينة صحار في عمان متجها إلى موقع آخر ولتقل مدينة مسقط فإنا ولا بد أن تقطع كل المسافة بين صحار ومسقط. إن الإنسان الذي ينوي الوصول إلى الأفكار الكبيرة لا يمكنه أن يعب هذا إليها دون أن يمر بكثير من الأراضي التي ينبغي عليه عبورها ولا واجه كثيرا من المشاكل الفكرية، ولوقع في كثير من اللطال أو كما يقول ابن ميمون:

إما أليات الأتاول وحل الشكوك فلا يصح إلا بمقدما كثيرة، تؤخذ من تلك التوطئات، فيكون الناظر دون توطئة كمن سعى برجله ليصل موضع ما فوقع في طريقه في بئر عميقة لا حيلة عنده للخروج منها إلى أن يموت، فلو عدم السعي وسكن في موضعه لكان أحرى به. (٧٧)

وتجدر الإشارة هنا إلى أن فكرة المواقع الوسيطة هذه (أي تلك الواقعة بين نقطة التحرك والنقطة المراد الوصول إليها) هي ذاتها التي تستعمل بفكرة اللدقات المنطقية في عمليات الاستدلال المنطقي، ففكرة «القدمة» تفتقر ن أن ثمة أرضا يجب عليك لزما أن تقطعها قبل أن تصل إلى الأرض المبتغاة، حيث أنها تقدم النتيجة، وحيث أن كل الأراضي الموصلة إلى الفكرة المبتغاة والتي سار فيها الشخص المتحرك تسمى طريقا فإن أساليب الاستدلال تسمى أيضا طرقا، فتجد ابن ميمون يتحدث مثلا عن طريق التمانع والتغاير لدى المتكلمين في إثبات التوحيد (٢٢١) وطرقهم أيضا في نفي التجسيم (٢٢٥) حيث تغدو أفكارا من مثل التوحيد ونفي تجسيم الله أهدافا فكرية يصل إليها المتحرك عبر طرق لا يمكن الوصول إليها في رأي من يقول بها إلا من خلالها.

### الأراضي البعيدة

وبحسب مقتضيات هذه الاستعارة المفهومية فإن العقل البشري، ذلك الشخص المتحرك إلى مواقع مختلفة عن المواقع التي يتحرك منها، لا يملك «القوة» للوصول إلى كل المواقع لأسباب مختلفة، ولو تتبعنا هذه الأساليب لوجدنا ثانيا أثر التجربة البشرية متجسدة فيها، فهناك مواقع بعيدة (أفقا) أو عميقة (عموديا) ولذلك لا يمكن للعقل ذي القدرة المحدودة أن يصل إلى تلك النواحي. ومثل ذلك قول ابن ميمون عن معاني بعض أمثال التوراة ولا تظن أن تلك الأسرار العظيمة مطومة إلى غايتها ونهايتها عند احد منا (٧)

فأسرار التوراة ليست في مقدور العقل البشري الوصول إليها كلها، وهو ما يثبته ابن ميمون بمقطع من التوراة يقول «وما هو بعيد وعميق جدا من بعده» (١٠)

نجد أيضا نفس النظرة أيضا في الاقتباس التالي الذي يبين جليا تجسد رؤية ابن ميمون للعقل

اعلم أن للعقل الانساني مدرك في قوته وطبيعته أن يدركه، وفي الوجود موجودات وأمر ليس في طبيعته أن يدركه بوجه ولا بسبب، بل أبواب إدراكها مسدودة من دونه، وفي الوجود أمور يدرك منها حالة ويجهل حالات، وليس كونه مدركا يزامن أن يدرك كل شيء، كما أن للحواس إدراكات وليس لها أن تدركه على أي بعد اتفق. وكذلك سائر القوى المدنية

لأنه وإن كان الإنسان مثلاً قويا على شيل قطارين فليس هو قويا على شيل عشرة، وتفاضل أشخاص النوع في هذه الإدراكات الحسية وسائر القوى البدنية بين وأضح لجمع الناس، لكنه لا حد وليس الأمر مارا إلى أي بعد لتقوى وأي قدر تفوق.

كذلك الحكم بعينه في الإدراكات العقلية الإنسانية يتفاضل أشخاص النوع فيها تفاضلا عظيما. وهذا أيضا بين وأضح جدا لأهل العلم، حتى أن معنى ما يستمتطه شخص من نظرة بنفسه وشخص آخر لا يقدر أن يفهم ذلك المعنى أبدا، ولو فهمه بل بكل عبارة ويكل مثل وفي أطول مدة لا ينفذ ذهنه فيه بوجه، بل ينو ذهنه عن فهمه. وهذا التفاضل أيضا ليس هو للأنهية بل للعقل الإنساني حد، بلا شك، يقف عنده. فثم أشياء يتبين للإنسان امتناع ادراكها ولا يجد نفسه متشوقة إلى علمها لشعوره بامتناع ذلك، وإن لا باب يدخل منه الوصول إلى هذا كجهلنا بعدد كواكب السماء، وهل هي زوج أو فرد، وكجهلنا بعدد أنواع الحيوان والعمائم والنبات وما أشبه ذلك. (٢٨)

وإذا كان البعد الافتقاري والعشوي من مستلزمات التجربة البشرية الذي نقل إلى فهم التجربة التفكيرية فإننا نجد أيضا استعارات أخرى ترتبط باستعارة الحركة ارتباطا أساسيا تمكس عدم قدرة العقل البشري في الوصول إلى مواقع جديدة في حركة التفكير، هذه الاستعارات تقوم على أساس أن منظومات الأفكار هي ميان أو بيووت لا يمكن الدخول إليها إلا بتلك مفاتيح أبوابها كما في الاقتباس التالي

وبعد هذه اللقطات لأخذ في ذكر الاسماء التي ينبغي التنبيه على حقيقة معناها المقصود في كل موضع يصحبه فيكون ذلك مفتاحا لدخول مواضع غفلت دونها الأبواب (٢٩)

فهنا نجد أن الموضوع الفكري هو حاو يحتوي الأفكار التي بداخله، وهذا الحاوي الذي يأخذ شكل الغرفة أو البيت به لا يمكن الدخول إليه إلا بعد مراحل منها تحديد أبوابه ومن ثم تحديد مفاتيح تلك الأبواب، ومن ثم الدخول. وابن ميمون في الاقتباس أعلاه يوظف استعارة [العقل المتحرك] متعبا لمفهوم التحرك والدخول، ناقلا ليس فقط الجوانب المادية المرتبطة بدخول بيت أو غرفة فكرية، بل ويهتم أيضا المستعبارات الجسدية للتحرك إلى مواقع بعيدة، ذلك أنه ينقل معرفتنا لاستعارة التجسدية بوجود مواقع يعبر الوصول إليها إلى مجال الأفكار، لكننا، مثلما هو حال الحركة المادية، أن وصلنا إليها فإننا نسجد ما يريحنا ونسبنا التعب والارهاق الذي اقتضته رحلة التحرك إلى ذلك المكان فيشكل العبارة السابقة بقوله فإذا اقتحمت تلك الأبواب ودخلت تلك المواضع سكنت فيها الأنفس واستلذت الأغنى واسترلحت الأجسام من تعبها ونصبتها (٢٩)

ونشير هنا إلى أن الأنفس والأعين والأجسام المقصودة في لعين وانفس لجسم الغفل لا الأجسام الحقيقية نبعها لاستعارة [العقل شخص يتحرك].

نشير هنا إلى جانب آخر من استعارة الحركة وهو أنه ليس كل متحرك يصل حقيقة إلى الهدف الذي يريده، ذلك أن الإنسان إن أخطأ في طريقه وضل سبيله فإنه سيخطئ. لا محالة الوصول إلى الهدف الذي يبتغيه، وتبعا لمعرفتنا البشرية أن الناس يختلفون في معرفتهم بالطرق والمواقع حيث أن من عبر الطريق الموصلى إلى الغاية ذاتها هو أعلم بلا ريب ممن لم يمر في ذلك

الطريق ولم يصل إلى ذلك الموقع مسبقا، نجد ابن ميمون يقول عن طريقته في إثبات أفكاره.

وبعد ذلك أريك طريقا نحن فيما هدانا إليه صحة النظر من تنعيم البرهان ... (٢٢٨)

ومن الأمور المرتبطة بالتحرك الجسدي أن الإنسان يجب أن تكون سرعته في المشي متساوية مع طبيعة الأرض التي يمشي عليها، فإن كانت الأرض سلسلة وأضحة للعالم مشى ووصل بيسر وسهولة وبلا كلفة أو مشقة، أما أن كانت صعبة لا يسهل قطعا بيسر فإنه قد يتقاسم فيها نصيبا وشدة:

ينبغي ألا يتجهج لهذا الأمر العظيم الجليل من أول وهلة دون أن يروض نفسه في العلوم والمعارف ويهذب لخلاقه حق التهذيب ويقتل شهواته وتشوقاته الخيالية. فإذا حصل مقدمات حقيقية يقينية وعلمها وعلم قوانين القياس والاستدلال وعلم وجوه التحفظ من أغاليط الذهن، حينئذ يقدم للبحث في هذا المعنى ولا يقطع بأول رأي يقع له ولا يمد أفكاره أولا ويسلطها نحو أدرك الآله بل يستحي ويكف ويقف حتى يستنهض أولا (٣٠)

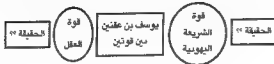
ومعنى هذا أن طريق العلوم الإلهية صعبة ومعقدة وقد لا تبدو صغوبتها منذ أول وهلة لذا فإن على السائر في هذا الطريق أن يبرهن نفسه على صعوبة الطريق وعلى عدم التمسك في السير رويدا ورويدا أيضا يصل إلى التمهيد فإنه لا يفيده، بل أنه وإن وصل إلى منطقة جديدة لم يصل إليها من قبل فإن عليه أن يتراجع عنها ويرجع إلى حيث كان ثم يعود حتى يتبين فبقينا لا نعرضه شبهة أنه في الطريق السليم وأنه في طريقه إلى الوصول إلى غايته وممراده

### [الذهن حقل قوى]

يقول ابن ميمون ما نعرفه عن القوى المادية وأنماجها وتضاربها فيرى أن هناك قوتين أساسيتين لكل من أراد العلم الإلهي هما التشوق أو العشق والادراك. ولو نظرنا إلى هذين القوتين الذهنيتين نظرة متفحصية لرأينا أنهما استعاريا يمثلان القوة الجاذبة والقوة الدافعة الماديتين. فالعشق هو رغبة من الراضع في تلقى المعرفة وهو تجل للقوة الجاذبة، أي تلك التي تجذب الأشياء إليها، أما قوة الإدراك فهي القدرة التي تدفع عقل الإنسان إلى الحركة إلى أن يصل إلى الحقيقة الإلهية. ولننظر إلى ما قاله ابن ميمون عن الشخص الذي كتب له الكتاب وهو تلميذه يوسف بن عتبين

علم شاك عندي لشدة حرصك على الطلب ولما رأيت في أشعارك ومقاماتك التي وصلتي- وأنت مقيم في الاسكندرية- من شدة الاشتياق للأمور النظرية وقبل أن أمحن تصورك قلت لعل شوقه أقوى من ادراكه، فلما قرأت ما قد قرأته من علم الهيئة وما تقدم لك مما لا بد منه توهنت لها من التعاليم، ردت بك غبطة لجودة ذهنك وسرعة تصورك ورأيت شوقك للتعاليم عظيما، فتركك للارتياض فيها لعلمي بذاك... فأخذت الروح لك تلويحات وأشير لك إشارات فأريك طلب مني الزدياد... ورأيتك قد شدت شيئا من ذلك على غيبي وإنت حائر قد بذت الهمة ونفست الشريعة تطالبك في طلب اقوال تعجب، فلم ازل ادفعك عن ذلك وأمرتك أن تأخذ الأشياء على تريب... (٤٠)

إن ابن ميمون في حديثه عن خواطره هذه يبرر العقل المجازي لديه الذي



في مثل هذا الوضع الاستعاري يقدم ابن ميمون نفسه باعتباره ان منظومة فكره هي قوة جديدة تدفع ابن عقين الى موقع جديد لا يوجد فيه تناكس التجانب بين قوتي العقل والشرعية. فيصف ابن ميمون مقالة (اي كتب دلالة الحائرين) بأنها «دافعة للإشكال، اي انها ستدفع ابن عقين عن منطقة تساوي التجانب بين قوتي العقل والشرعية».

إضافة الى هذه القوى فإن ابن ميمون يشير الى قوى «مخارج» العقل تؤثر في قدرته على ادراك العلوم الالهية مثل القوى الانفعالية النفسية، فيرى ان التفكير السليم المدرك يجب ان تسعه قوة مزاجية (انفعالية) هادئة بحيث يكون هذا الفكر «مرافق الاخلاق جدا، ذي هدوء وسكينة» (٧٨) فكان حركة الادراك شخص يركب على اداة يجب ان تسيير سيرا هادئا، اما ان سارت سيرا ملشاشا لما صارت عملية الادراك كما هو متبني من منظور ابن ميمون.

وكذلك تجد من الناس قوما ذوي طيش وتهور وحركاتهم قلقة جدا غير منتظمة تدل على فساد تركيب وسوء مزاج لا يمكن ان يعبر عنه فهو لا يرى فيهم كمالا ابدا والسعي معهم في هذا الفن جهل مضى من الذي يسعى. . ولذلك يكره تطهير الشباب بل لا يمكنه قبوله لطيان طيناتهم واشغال اذهانهم بشغلة الشؤء حتى تخمد تلك الشغلة المحيرة ويحصل لهم الهدوء والسكون. (٧٩)

اضافة الى هذه القوة المزاجية فإن هناك قوى مادية تؤثر في الادراك كالاشتغال بضرورية الاجسام، فإنها ايضا اشياء يشوق لها الانسان. وهذه القوى الجسمانية هي مجازيا عدوة للأفكار فكلماء «اشتد شوقه لها، ضعفت منه التشوشات النظرية» (٨١).

### [العقل البصير]

استعارة [التفكير العقلي رؤية للأفكار] هي احدى الاستعارات الاساسية لعمل العقل عند موسى بن ميمون، وكما رأينا في استخدام ديكارت لهذه الاستعارة (الكوف وجوسون ١٩٩٩) فإنها دليل على تجسد الذهن البشري، حيث انها تنقل ما نعرفه عن الرؤية المادية للأشياء كي تبعد من اذهن امرا بسيطاً يمكن فهم تفاعلاته المعقدة. ان استعارة الرؤية تقول اساسا ان العقل شخص وان الأفكار ومنظوماتها هي اشياء. يراها هذا الشخص-العقل. وكما نعرف في تجربة الرؤية الحقيقية فإن رؤية الاشياء ليست ملكة متساوية لدى كل الأشخاص، ذلك ان بعض الأشخاص لديهم قدرة أقوى على الرؤية من غيرهم، كذلك فإن هناك من رأى الشيء قبل الآخرين وإذا فإنه يصفه للآخرين ويخبرهم عن مكانه، اصف الى ذلك ان الرؤية تعتمد على كمية النور المسلط على الشيء المراد ابصاره. وإذا كانت طبيعة الأفكار انها اشياء وإذا كان العقل شخص يرى الأفكار فإن رؤيته لها تتحدد حسب وضوحها. ننظر الى الانقباس التالي الذي يتحدث فيه ابن

يقوم على الادراك العام للقوى المادية من حوله، ولنتنظر الى صفات الشدة والقوة والعظمة (شدة حرصك، شدة اشتياقك، شوق أقوى، شوق عظيم) والادراك يوصف بالجودة، والسرعة، واللال) اما ابن ميمون فيفترض ذاته استعارة قوة تفوق قوة تلميذه ابن عقين، فيحكم فيه كما تحكم القوى الأقوى بتلك الاضعف منها (تركلك - ادفعك). ان ابن ميمون يفترض ان العقل ان مسرح لقوى مختلفة داخلية هي العشق والرغبة (الجذب) والادراك (القوة على الحركة واستيعاب الأفكار) كما يوضح الشكل التالي الذي يبين آلية الفهم الاستعاري للعمليات العقلية والقوى التي تتجانب العقل كما تخيلها ابن ميمون.



ولنلق مع ما يصفه لنا عن ابن عقين لنرى مظاهر لخرى من مظاهر صراع القوى في العقل فيصف ابن عقين بأنه قد جذبته العقل الانساني وقاده ليصله محله، وعاقته ظواهر الشرعية ... فيبقى في حيرة ودهشة اما ان يفقد مع عقله وي طرح ما علمه من تلك الاسماء ... او يبقى مع ما فهمه منها ولا ينحذب مع عقله فيكون قد استبدى عقله ويعرض عنه... فلا يزال في ألم قلب وحيرة شديدة. (٦)

وهذه كما نرى تعبيرات عن استعارة مفهومية [التفكير حركة من عقله لآخر] والتي بها نعرف، كما ذكرنا فيما سبق، ان الانسان المفكر يود ان يصل الى نقطة معينة، وان ثمة قوى كثيرة تؤثر في قدرته على الحركة هذه، فهناك ما «يجذب» ويقوده» ومثلما نواجه في حركتنا المادية ان هناك ما يعيننا من الحركة وهو ما يسمى بالعوائق فإن هناك ابن عقين قد «عاقته» ظواهر الشرعية اليهودية الجسدية. ان العقل هنا يدفع ابن عقين نحو مناطق شرعية جديدة تتطلب ظواهر الشرعية اليهودية منه ألا يقترب منها بل ان «يبقى مع» هذه الظواهر وألا «يجذب» العقل. ان العقل بهذا الفهم اذن عقل مجازي يقوم على المجالات المغناطيسية، حيث \* العقل شخص والتفكير حركة من موقع لآخر.

\* المنظومات الفكرية (العقل، والشرعية) وممثلها (ابن ميمون) قوى تؤثر في حركة الشخص.

\* العقل قوة تجذب العقل القابل للحركة فيما ان الشرعية قوة تشد الانسان فلا يتحرك.

\* عدم «القدرة» على تحديد «موقف» يعني الوقوع في منطقة يتساوى فيها تجانب قوى العقل والشرعية.

يوضح الشكل التالي مخططا شبيها بالمخطط السابق يوضح كيفية الفهم الاستعاري لقوتي العقل والشرعية التي تجاذبت تفكير ابن عقين في تصور ابن ميمون.

## استخدام حاسة الرؤية

رأينا في بعض الاقتباسات اعلاه المؤثرات التي تؤثر على التفكير العقلي من خلال استعادة الرؤية ككمية الضوء الذي يمكن من الرؤية، غير ان هناك عوامل اخرى تجعل الرؤية محالة احيانا كانهضام حواسه اصلا، فالأعشى مثلا لا يستطيع ان يرى شيئا على الاطلاق، وهي حالة تنقل استعاريا ايضا لتكون لدى الاستيعاب في عدم ادراك الحقائق العقلية:

وبحسب هذا السبب (التربية غير الموجهة للعلوم) ايضا يعنى الانسان عن ادراك الحقائق ويميل نحو معاداته (٦٩)

ويصف في موضع آخر البعض بالعميان البصائر (١٤٠، و ١٤٦).  
ويوضح ابن ميمون موانع الرؤية العقلية توضيحها أشمل في الفقرتين التاليتين اللتين تقسمهما باكليمها

اعلم ايها الناطق في مقالتي انه يعثر في الادراكات العقلية، من حيث لها تطرق بالمادة، شيء شبيه بما يعثر الادراكات الحسية. وذلك انه اذا نظرت بعينك ادركت ما في قوة بصرك ان تدرك، فإن استكرهت عينك وحدقت بالنظر وتكلفت ان تنظر على بعد عظيم أطول مما في قوتك ان تنظر بعده او تأملت خطأ دقيقا جدا او نقشا دقيقا، ليس في قوتك ادراكه، فاستكرهت نظرك على تحقيقه، فليس يضعف بصرك عن ذلك الذي لا تقدر عليه فقط، بل ويضعف ايضا عما في قوتك ان تدركه، ويكثف نظرك ولا تبصر ما كنت قادرا على ادراكه قبل التحديق والتكلف

وكذلك يجد كل ناظر في علم ما حاله في حال التفكير، فإنه ان أنعم في التفكير وتكلف كل خاطرة يتبدل ولا يفهم حينئذ، ولو ما شأنه ان يفهمه، لأن حال القوى البدنية كلها في هذا المعنى حالة واحدة. وشبه هذا يجري كل في الادراكات العقلية. وذلك انه ان وفقت عند الشبهة، لا تخضع نفسك بأن تعتقد البرهان فيما لم يتبرهن، ولا تبادر وتضع وتقطع بالتكذيب لكل ما لم يتبرهن نقيضه، ولا تروم ادراك ما لا تقدر على ادراكه فتكون قد حصلت على الكمال الانساني، وان رمت ادراكا فوق ادراكك ... تصوير انقص كل ناقص ويحدث لك حينئذ تطليب الخيالات والليل نحو النقصان والردائل والشور لا اشتغال العقل وانلقاء نوره كما يحدث في البصر من الخيالات الكاذبة أنواع عند ضعف الروح الباصرة في المرضى والذين يحسون بالنظر للأمور النيرة او للأمور العقلية. (٧٠-٧١)

إضافة الى ما هو معروف عموما عن الرؤية فإن الفقرة الأخيرة تحديد تشير الى أمر في غاية الأهمية، وهو ان التفكير الفلسفي لا يستقل فقط بالمعلومات العامة عن الرؤية في كيفية تشكيله للعقل الفكري الذي يرى الافكار (كمعالم النظر والنظمية والغموض وغيرها مما هو معلوم عند الناس) بل إن يوظف مكتشفات العلوم في عصره حول أراض البصر. وهذه الظاهرة مهمة من حيث انها تعطي بعدا آخر لحني التجربة التجسدة التي تحكم الرؤى الفلسفية حول العقل. ذلك ان للجالل البصر في هذه الاستعارة ليس فقط التجربة الفلسفية فقط بل تتعداه الى التعامل مع التجربة الاجتماعية والعلمية وهو دليل آخر على أهمية التجربة الحياتية للناس في تشكيل الجرد. ان المعرفة الفلسفية بهذا المعنى ليست أمرا عارفا التجربة الانسان الفرد وتجربة للجمع التي يعيش في هذا الفرد، بل انها مرتبطة بالتجارب الاجتماعية، كمعلومات العلم حول الابصار وأمراضه التي

ميمون عن صعوبة تعليم الافكار ومتوضيحها، حتى يراها الاخرون واعلم ان متى اراد احد الكاملين بحسب درجة كماله ان يذكر ما فهم من تلك الاسرار اما بفهمه او بقله فلا يستطيع ان يوضح ولو بالقرص الذي ادركه ايضا كما لا يستطيع ان يوضح في سائر العلوم المشهور تعليمها، بل يدركه في تعليم غيره ما اصاب في تلمذه نفسه، اعني من كون الامر يبدو ويوحى ثم يخفى كأن طبيعة هذا الامر عظيمة ونيرة، هكذا هي (٩).

## مشاكل رؤية الافكار

ان نتبعنا لمشاكل رؤية الافكار عند ابن ميمون قد ابرز ان كل ما نعرفه عن تجاربنا البصرية وما يؤثر في الرؤية قد نقل كله الى مفهوم الفهم العقلي، فالافكار قد لا ترى لعدة اسباب كما يلي.

## كمية الضوء

هنا فإن الافكار مجازيا تكون اشياء، لا يراها الانسان الا ان كان عليها من الضوء ما يمكنه من رؤيتها حقيقة وتحديد حقيقتها، لنلا تكون اشياء زائفة يوهم بها نظره الضعيف وعدم تمحيصه. وبحسب ابن ميمون فإن الناس ليسوا متساوين في قدرتهم على الرؤية.

يكون الذي لم يعقل الا بوجه كمن هو في ظلام ولا رأى ضوءا قط ... والذي أدرك وهو محيل بكليته على معقوله كمن هو في ضوء الشمس الصافي، والذي قد ادرك وهو مشتغل فمثاله في حال اشتغاله، كمن هو في يوم غيم لا تشرق فيه الشمس من ليل السحاب الحاجب بينها وبينه (٧٣٢) وكذلك يقول

تارة يلوح لنا الحد حتى نلذه نهارة، ثم تخفيه المواد والمعادات والعوائق حتى نعود في ليل مبهم قريب ما كنا اولاً، فكون كمن يبرق عليه البرق مرة بعد مرة، وهو في ليلة شديدة الظلام، فمن ان يبرق له مرة بعد المرة حتى كأنه في ضوء دائم لا يبرح فيصير ليله عنده كالنهارة، وهذه درجة عظيم النبئين ... ومنهم من يبرق له مرة واحدة في ليلته كلها وهي درجة من قبل فيهم، تنبأوا الا انهم لم يستمروا، ومنهم من يكون بين البرق والبرق فترات كثيرة وقليلة، ومن ثم لا ينتهي لدرجة بضي، ظلاما يبرق بل بجسم صقيل او نمرود من الحجارة وغيرها التي تضي، في ظلمات الليل ولو ذلك الضوء اليسير ايضا الذي يشرق علينا ليس هو دائما، بل يلوح ويخفي كأنه بريق سيب متقلب، وبحسب هذه الاحوال تختلف درجات الكاملين.

ان التقسيم السابق يقسم الناس حسب كمية الضوء (البرق) الذي يساعد على رؤية حقائق الافكار فمعظم الانبياء في نهارة دائم ومن الانبياء من يبرق له مرة في الليلة، اما الفلاسفة والعلماء فمصيبهم ضوء متقطع بسيط وقد لا يكون برقا بل بجسم من لجسام الارض المضيئة يعكسهم من بسيط الرؤية. وإذا كان هذا حال المحظوظين من انبياء، عظام وغير عظام ومن فلاسفة وعلماء دين، فإن هناك مجموعة اخرى لا تتساوى مع هؤلاء في قدرة الرؤية

أما الذين لم يروا ضوءا يوما قط، بل هم في ليلهم يخطبون وهم الذين قيل فيهم "انهم لا يعلمون ولا يفهمون، سيكونون في الظلمة"، وخفي عنهم الحق من شدة ظهوره كما قيل فيهم "انهم لا يرون النور الذي يلعب في السماء"، وهم جمهور العامة فلا مدخل لذكرهم هنا في هذه المقالة.

تنقل في فهم ابن ميمون للمشاكل التي تعترض القدرة التفكيرية لدى الإنسان للفكر.

## الرؤية الجانبية

ان من الامور البسيطة التي لا تخفي على كل انسان يرى ما هو امام عينه البصرية ان الرؤية مرتبطة باتجاه بمعنى ان الانسان يرى ما هو امام عينه فقط، ومن الاجزاء الخلفية من الشيء المرئي لا ترى ذات الآن، فالجزء المرئي يسمى الظاهر، والجزء غير المرئي يسمى الخفي او الباطن والذي يرتبط بدخل الاشياء ايضا وهو ما يستعصي على الانسان رؤيته ان لم يكن له سبيل نحو التعمق في الشيء المرئي وتجاوز الظاهر نحو الباطن. هذه المعرفة البسيطة تستثمر ايضا في فهم الصليات العقلية فظاهر الافكار قد لا يكون هو حقيقة جوهر منظومات الافكار التي يعبر بها مجازيا بالشيء المرئي، فهناك من الافكار ما هو جوهري يمثل حقيقة الشيء، وهناك ما هو ظاهر ولا يعبر عن حقيقة منظومة الافكار تلك. نجد ان ميمون يقول مثلا ان كتابا يسمى الى تجاؤن ظاهر الافكار الى باطنها.

انما كان الغرض بهذه المقالة ما قد اعطيت به في صدرها وهو تبين مشكلات الشريعة وإظهار حقائق بواطنها التي هي أعلى من أفعال الجمهور فهنا نجد ان ابن ميمون يخبر يوسف ابن عتق ان هدفه هو إظهار ما هو باطن من منظومات أفكار الشريعة اليهودية مستنداً على استعارة [الافكار اَشياء]، وأما تعبير «أعلى من أفعال الجمهور» فمرتبط باستعارة مرتبطة بهذه وهي ان [لتفكير امساك بالافكار] والتي ترتبط بالاستعارة التي شرحناها سابقا [لتفكير تحرك الى مواقع جديدة]، حيث ان معرفتنا البشرية تقول انك لكي تمسك على شيء تريده فإنه ينبغي عليك ان تتحرك نحوه وتراه ومن ثم، بعد ان نتبين ان حقيقة انه الشيء المراد، تمسك به فهنا نرى ان منظومة الافكار الشرعية ليست قريبة، وإذا أخذنا المسافة العمودية فإنها تغدو «أعلى» من مستوى العامة. ويجدر بالذكر هنا ان عمودية مواقع الافكار لا تقتصر في الحديث عن صعوبة الفهم على بعدها الى الاعلى فقط، بل ان البعد للأسفل ايضا يشكل صعوبة في الإمساك بالافكار، وهو ما يجعل بعض الافكار توصف به العمق، فنقول فكرة «عميقة» وأخرى «سطحية».

## حوائل الرؤية

ومن الامور التي نعرفها من تجربتنا الحياتية للمسوسة اننا لا نستطيع رؤية شيء ما اذا ما كان شئ حاجز بين العين والشيء المراد ادراكه بالبصر، وهذه التجربة ايضا، أي تجربة وجود حواجز تمنع الرؤية، انتقلت ايضا الى فكر ابن ميمون فراه يقدم نفسه الى يوسف بن عتق على انه زيل ما يمنع الرؤية.

ويكفي في بعض الاشياء ان نقوم من كلامي ان القصة الفلانية مثل، وان لم نبين شيئا زائدا، فأنك اذا علمت ان مثل تبين لك لحبك لأي شيء هو مثل، ويكون قولنا انه كن ازال الشيء الحاجز بين البصر والبصر. (١٦)

## استعارة (العقل الفائض)

ينبغي في حديثنا عن نظرية الفيض ان نشير الى ان ابن ميمون استخدم

صورة الفيض مجازيا في الحديث عن امرين مختلفين هما: فيض الخلق وفيض العقل. وسنركز هنا على مفهوم فيض العقل لكونه مجال هذه الورقة. مما يجدر ذكره بادئ ذي بدء اننا لن نناقش ابن ميمون في مادية صورة الفيض ذاتها ذلك انه يقر انها مادية وانه يستخدمها، كما استخدمها غيره، لعدم وجود كلمة أخرى في اللغة البشرية توفي فعل الله حق من الوصف.

... على جهة لا تشبيه بعين الماء، التي تفيض من كل جهة وليست لها جهة مخصصة تستند منها او تمد لغيرها، بل من جميعها تنبع وجميع الجهات تروى القريبة منها والبعيدة دائما... وهذه الاسمية أعني الفيض قد اطلقتها البرانية ايضا على الله تعالى من اجل التشبيه بعين الماء الفائضة كما ذكرنا، ان لم يوجد لتشبيه فعل الفارق لحسن من هذه العبارة أعني الفيض ان لا نقدر على حقيقة اسم تطابق حقيقة للمنى ان تصور فعل الفارق عسر جدا كما تصور وجود الفارق (٣٠٢).

كذلك فهو يقول في موضع آخر عن مفهوم الفيض هذا انه مكفius الحرارة عن النار، (١٧٨). الا اننا نرى انه على الرغم من ذلك الا ان طبيعة العلاقة المجردة، المكفي عنها بالفيض، هي مفهوم متجسد.

ان من مميزات نظرية الفيض هذه هو اننا، وحتى ان غرضنا النظر عن صورة الفيض التي هي مادية بشكل جلي يسهل تحديده ولا ينازع فيه منازع، وهو ما يقره ابن ميمون نفسه، الا اننا نقول بان مادية هذه الصورة لا تتوقف فحسب عند صورة الماء الفائض من عين الماء الى ما حولها وهي صورة في نظر علماء الذهن من الصور الثورية، أي انها من الصور التي يمكن لعين الانسان ان تجدها فيما حول الانسان، بل ان المادية تكمن في المستوى لآخر غاية في الاهمية في إثبات مادية الفكرة كلها وليس صورة الفيض فحسب، وهو مستوى مخطط الصورة. ومخطط الصورة هو كما ذكرنا سابقا هو ظاهرة بسيطة الطابع تطرد في رؤيتها لكثير من الظواهر التي تقابلنا في حياتنا المادية كمخطط الاجتواء او الحاوي الذي يحكم رؤيتنا للمساحات المغلفة كالغرف او السيارات او خزائنا للالباس او غيرها، ومخطط الحركة الذي قد نجده في حركة الطفل من غرفة نومه الى غرفة الطعام او في حركة الريح او في نزول المطر، وكالمخططات الواقعية مثل مخطط الطو والانخفاض. ان مما يميز مخططات الصورة هذه هو انها بسيطة الطابع في تركيبها وليس بها التعقيد الموجود في الصور المرئية بالعين أي الصور الثورية، فمخطط الاجتواء لا يتطلب الا فضاء، مخططا وحدودا تحدد داخله من خارجه، ومخطط الحركة يتطلب نقطة ينطلق منها الجسم المتحرك ونقطة يصل اليها وخط سير. ورغم بساطة مخططات الصور هذه في بنيتها ومنطقها، الا انها تتحكم في تعاملنا مع كثير من الظواهر المادية.

لذا عندما نرى المستوى وأقرنا بماديته كونه ناتجا من مجموع تفاعلات المادي مع ظواهر مختلفة، فإن بقدرتنا الآن ان نرى ان رفض ابن ميمون لا يتعدى مستوى الصورة الثورية (صورة العين الفائضة) ولا يتعداه الى بني

الله للإنسان، ولكننا نغني أن هذا التفكير كله مجازي، بمعنى أنه لو لم توجد ظاهرة الاحتواء والحركة- الاتصال الماديين لما طرح ابن ميمون نظرية فيض العقل الإلهي إلى الإنسان. إن التصيد يعني هذا أن بنية الاتصال (مرسل - رسالة - مستقبل) وبنية الاحتواء العقلي (داخل - خارج - حدود) وسماتها الفطرية (فعل الانتقال ذاته ويحول ما هو خارج العقل إلى داخله) والذين هما أمران لا نعرفهما إلا في المواد الجسدية، كل هذا قد حدد فهم ابن ميمون للفيض العقلي.

## تمرين العقل: التهذيب والتوصلة

ليس أي عقل حسب ابن ميمون مهياً أن يتلقى فيض العقل الإلهي، فهناك من العقول ما هو مهياً أن يتلقى كمية أكبر من العقل وغيرها كمية أقل وهكذا. أن فكرة «الاستعداد» هي ظاهرة طبيعية نعرفها بشكل بسيط في تجاربنا الحياتية، فلا يمكنك أن تدخل شيئاً ما إلى حاوية ما (والنقل درج في دلوام مثلاً) إذا كانت تلك الحاوية مملوءة بأشياء أخرى ولا تتسع للمزيد. وابن ميمون كما رأينا فيما تقدم يفترض أن العقل شخص لا بد له لكي يستطيع تلقي أكبر كمية من فيض العقل الإلهي أن يتصف بصفتين من صفات الجسم: القدرة الفطرية والقدرة المدربة، حيث أن القدرة الفطرية هي قوة موجودة داخل بعض البشر تمكنهم من أتقان أفعال معينة، أما القدرة المدربة فتفترض أن الإنسان يجب ألا يقتصر على ما لديه من خصائص فطرية بل أن عليه أن يدرّب قواه ويهيئها شحداً وتمرنياً لفعل ما يريد فطه. ويعتقد ابن ميمون أن القوى الكامنة يتساوى فيها جميع البشر، مثلهما مثل أن للأنسان جسماً ويشترك جميع الناس بأن لهم أجساماً، فلذا أن لكل عقل أجزاء ذاتية. ويمكن تمثيل ذلك بظاهرة لعب كرة القدم فلاعب كرة القدم للآخر لا بد أن تكون لديه خواص طبيعية مثل الآخرين ولكنه يختلف عنهم في أنه قد درب نفسه بينما أن الآخرين لم يفعلوا مثله. أن ابن ميمون يفترض إذن أن تلقي الفيض الإلهي هو في ذاته فعل لا بد للشخص-العقل أن يكون قد مرّن قواه عليه، وليس كل شخص قادراً عليه.

ومن أدلة فهم ابن ميمون للدراسات العقلية على أساس مفهوم القوى والاستعدادات للمادية حديثه عن التدرج في تعليم العلم الإلهي، ذلك أنه يرى أن على المعلم أن يراعي قدرات المتعلم والأصلح ما لا يحتل.

اعلم أن الإبتداء بهذا العلم مضر جداً، اعنى العلم الإلهي، ... بل ينبغي أن يربى الأصغار ويقر المصغرون على قدر ادراكهم فمن رُمي كامل الذهن مهياً لهذه الدرجة العالية، درجة النظر البرهاني والاستدلالات العقلية الحقيقية، انهمس أولاً إلى أن يحصل كماله، لما من منيه ينهيه أو من نفسه. أما متى أبتدأ بهذا العلم الإلهي، فليس يحدث تشويش فقط في الاعتقادات، بل تعميل محض، وما مثال ذلك عندي إلا مثل من يغذي الصبي الرضيع بخبز الحنطة واللحم وشرب الخمر، فإنه يقتله بلا شك ليس لأن هذه أغذية سوء وغير طبيعية للإنسان، بل لضعف المتناول لها عن هضمها حتى يحصل الاستفعا

للخططات البسيطة التي توجد في صورة الفيض، والتي لا تقل مادية عنها رغم أنها لا تنتمي إلى مركات البصر من الظواهر؛ ولتبيين هذا ننظر إلى الشكل التالي الذي يوضح مخططات الصور التي يفترضها صورة فيض العقل الإلهي إلى العقل الانساني.



يشير الشكل البسيط إلى صورة الفيض على الميمن وإلى مخططات الصور التي يفترضها هذه الصورة على اليسار، ونرى أن مخطط الاحتواء يشكل بنية كل من العقل الإلهي والعقل الانساني فكأن العقل الإلهي يفيض يفترض أنه حاوية ذات حدود محددة تميزها عن الأشياء الفاض إليها كالعقل الانساني الذي يفترض من خلال تقبله لما فاض إليه من العقل الإلهي أنه حاوية يدخل إليها الفيض العقلي الإلهي. وإلى جانب هذين الماويين فهناك مخطط التحرك المفترض في العملية التي يمر من خلالها ما يفيض «من العقل الإلهي إلى أن يصل إلى العقل الانساني». سنحاول فيما سيتبع تفسير كيفية عمل مخططات الصور هذه كضرورات لازمة لتجسد فكرة العقل الفاض الاستعدادية.

تقوم نظرية الفيض على أساس مادي بسيط وهو أن منظومات الأفكار هي شيء موجود مثلها مثل الكتاب وجهاز الحاسوب وكالمجازة وغيرها من المواد. واعتبار الأفكار أشياء يمكن من نقل اللوحل التي تربط عادة باناديات كالاحتواء والحركة. فمن لولحه أن العقل الانساني يحتوي الأفكار (أي العقل الذي فاض من العقل الإلهي)، بمعنى أن العقل يصل على نحو يمكن من استقبال واحتواء الحقيقة التي يفيضها الله عليه. أضف إلى فكرة الاتصال المادية الجسدية، فإن بنية الاحتواء تحدد طبيعة الفيض هذه، ذلك أن البنية البسيطة للحاويات للمادية (داخل - خارج - حدود تفصل الخارج عن الداخل) تعمل بشكل ينظم مفهوم الفيض.

إضافة إلى الاحتواء فإن تجسد نظرية الفيض يمكن رؤيته من خلال أحد لوازم هذه الصورة وهو من خلال مخطط صورة التحرك. أن ابن ميمون يفترض في نظرية العقل مستويات للوجود، يكن فيها الله مصدراً للعقل وحيث أن لكل شيء ينقل إلى شيء ما مصدراً ينتقل منه فإن الله يصبح هو المصدر الاستعدادي للعقل.

وحسب فكرة الفيض وامتناء، حاويات بعض البشر منه، فإنه يفيض ويمضي هذا الفيض في رحلة أخرى (أي نفس الانجذاب، من الأكم إلى الأقل كمالاً) يصفاها ابن ميمون بقوله بل طبيعة هذا العقل هكذا، هي أنها تفيض أبداً، وتمتد من قابل ذلك الفيض لقابل آخر بعده، حتى تنتهي إلى شخص لا يمكن أن يقبله ذلك الفيض، بل يكلمه فقط (٤٠٧).

أن التجسد الذي تطرحه هذه الورقة في رؤية ابن ميمون للفيض لا يعني أننا نغني هنا أن ابن ميمون كان يعتقد بأن هناك حقيقة نقل مادي للعقل من

بها. كذلك هذه الآراء الصحيحة ما أخفيت والغزت وتحيل كل عالم في تعليمها بغير تصريح بكل وجه من التحيل من أجل كونها فيها باطنية موهـ [...] بل لأخفيتها لتصور العقول في الإبتداء عن قبولها. (٧٣)

لذا فيصعب ابن ميمون أن يراعي كل إنسان في الإدراكات العقلية «بقدر احتمال» (٧٤)، وأن يمنع البهيتي، عن التعرض لكثير من القضايا الفكرية «كما يمنع الصغير عن تناول الأغذية الطيبة ورفع الأثقال» (٨١). وفي حديث ابن ميمون عن النبوة، التي هي مظهر من مظاهر الفيض الإلهي لديه، يقر برأي الفلاسفة كما يلي  
ان النبوة كمال ما في طبيعة الإنسان. وأن ذلك الكمال لا يحصل للشخص من الناس إلا بعد ارتياض يخرج ما في قوة النوع للفعل ان لم يعق عن ذلك عائق مزاجي، او سبب ما من خارج كحكم كل كمال يمكن وجوده في نوع ما. فإنه لا يصح وجود ذلك الكمال على غايته ونهايته في كل شخص من أشخاص ذلك النوع، بل في شخص ما. ... ان الشخص الفاضل الكامل في نظائمه (قواه العقلية) وخلفياته، اذا كانت قوته المتخيلة على اكمل ما تكون وتهدأ التهيؤ الذي ستسمعه، فإنه يتنبأ ضرورة ، ان ذلك كمال هو لنا بالطبع ولا يصح بحسب هذا الرأي ان يكون شخص يصلح للنبوة، ويتيها لها ولا يتنبأ الا ما يصح ان يقتدي شخص صحيح المزاج بذهاء محمود، فلا يتولد من ذلك الغذاء دم جيد، وما اشبه ذلك. (٢٨٩).

لكن هذا رأي الفلاسفة وحدهم، فأقر ابن ميمون له مربوط بقوة الله، فإن هذه القدرات الكامنة والتي وإن تهيأت واستعدت لحسن استعداد الان لا نك ذلك لا يضمن لها ان تتنبأ وليس كل قادر على شيء ما يفعلها الا بمشيئة الله.

## العقل الايديولوجي: استعارة (الثراء العقلي)

أشرنا سابقاً أثناء حديثنا عن توضيح ابن ميمون للمعرفة العلمية حول مصاعب الرؤية في تشكيكه لمفهوم العقل البصر، وقلنا ان ذلك التوظيف دليل على تحكم الشبهة الحياتية في فهم المظاهر الحياتية غير المادية كظاهرة التفكير العقلي. وهنا فإن امراً شبيهاً يحدث، ذلك اننا ازاء حالة يتخلل فيها ايديولوجيا اجتماعية يتم استغلالها كسلسلة في استعارة الفيض وتفاضل الناس فيه. وخلصنا الفكرة المطروحة هنا في ان ابن ميمون يقترض النظرية القائمة على التملك (او الرأسمالية ان شئت) والتي ترى ان الشخص يكون الفضل من غيره ان كان فيما يملك ما يزيد على غيره شيئاً او امراً ما يعده الناس مقياساً للتفاضل. غير انه قبل ان استمرسل في تطيل بعض نماذج تدل على سيطرة الرؤية الرأسمالية في رؤية العقل عند موسى بن ميمون ينبغي ان نشير الى ان مجال الثراء يتحكم في كثير من رؤانا الاخلاقية. فقد أوضع لاكوف وجونسون (١٩٩٩) في فصل حول استعارات الاخلاق، ان المجتمعات الغربية تستخدم استعارة [الأخلاق أشياء كبيرة القيمة] واستعارة [الحاسبه الاخلاقية]. بحسب الاستعارة الثانية مثلاً فإنك ان فعلت فعلاً حسناً لشخص ما فإنك تعطيه مجازياً شيئاً ذا قيمة (كالمال) اما ان فعلت شيئاً فإنك تأخذ من ذلك الانسان شيئاً قيماً، وهنا فإن حسن الافعال «تصعب لك» فيما يكون تبقيها شيئاً، عليك. ورغم ان هذا المجال لم

يدرس حتى الان في المجال العربي، الا انه يمكننا ان نشير سريعاً الى ان المجتمعات العربية تستخدم في لغتها كثيراً من تجليات هذه الاستعارة المفهومية. فمن التجليات المستخدمة أقوال صارت أمثالاً مثل «الغنى غنى النفس» و«القناعة كنز لا يفنى»، ومنه قول تيس بن الحظيف دميماً.

غَنِيَّ النَّفْسِ، ما اسْتَعَفَّتْ غَنِيٌّ وَفَقْرُ النَّفْسِ، ما عَزَتْ، شَقَاءٌ كَذَلِكَ يَمَكُنُ الْمُتَمَتِّعُ انْ يَجِدَ أَثَرَهَا مِنْ لَفَةِ الْعَامَةِ مِنَ النَّاسِ، فَيُوصَفُ شَخْصٌ ما فِي عَمَانٍ بِأَنَّهُ «غَنِيٌّ نَفْساً» مِنَ الصِّفَاتِ الشَّائِنَةِ لِلدَّلالَةِ عَلَى التَّائَفِ عَنْ طَلَبِ الْمَادِيَّاتِ مِنَ الْآخَرِينَ، وَمَعْنَاهُ حَسَبَ اسْتِعَارَةِ [الحاسبه الاخلاقية] كثير من التعابير مثل «لا يمكن ان يمر كل ما فلت دون حساب» و«قلنا» ما أنشد مدحاً لفلان لانه درسني ثلاث سنوات. ان المثير في هذا الفهم الاستعاري للأخلاق هو انها تعتمد على مجالات حياتية كالثراء والمحباسه المالية، وهي مجالات ينظر اليها عموماً على انها مجالات غير اخلاقية، كما اوضح لاكوف وجونسون (١٩٩٩، ص ٢٣٢).

وإذا عدنا الى استعارات العقل عند ابن ميمون لوجدنا ان هذا المنطق التملكي الرأسمالي ينتقل بأكماله في فكر ابن ميمون لفهم التفاضل بين الناس، فقد رأينا في القياس تقدم ان ابن ميمون لاحظ ان تلميذه يوسف بن عتقين يطلب من «الأزايه» (ص ٢).

وكمثل على هذا نقراً

ينبغي ان تنبه على طبيعة الوجود في هذا الفيض الأسمى الواسل الينا الذي نغفل وتفاضل عقولنا. وذلك انه قد يصل منه شيء لشخص ما، فيكون مقدار ذلك الشيء، الواسل له قدراً يكمله لا غير، وقد يكون الشيء الواسل الى الشخص قدراً يفيض عن تكمله لتكميل غيره، كما جرى في الوجود كلها التي منها ما حصل له من الكمال ما يدير به غيره، ومنها ما لم يحصل له من الكمال الا قدر يكون مدبراً بغيره كما بينا. (٤٠٥-٤٠٦).

فالناس حسب هذه الرؤية يتفاضلون حسب ما يملكونه وما حصلوا عليه من عقل فائض من الله، وهو ما يقاس بالأقدار، فمن حصل على قدر اكبر من العقل كان افضل من حصل على قدر أقل منه، ومثلما هو حال الثراء المادي، فإن من الناس من يكون في حالة «الكفاف العقلي»، حيث يكون ما لديه من عقل يكمله هو وحده فاسب، أما من يكون لديه مقدار يزيد على كفايته فإنه «يدير به غيره».

ومما يشيئ تسلسل الايديولوجيات الاجتماعية الى الفكر الفلسفي والميتافيزيقي عموماً هو ان الصور التي تتم رؤية الافكار من خلالها هي نفسها المستخدمة في تجلي الرأسماليات الاجتماعية، كالجوهر واللؤلؤ وغيره من الماديات التي اتفقت المجتمعات على ارتفاع قيمتها للمادية:

فتأمل تصديقهم عليهم السلام بان بواطن اقوال الثوراة هي الجوهره وظاهر كل مثل ليس بشيء، وتشبيهمهم خفي المعنى للعقول في ظاهر المثل بمن سقطت منه لؤلؤة في بيته وهو بيت مظلم كثير الدش، فتلك اللؤلؤة حاصلة لكثرة لا يراها ولا يعلم بها، فكأنها خارجة عن ملكه اذا امتنع وجه النفع بها حتى يسرح السراج كما ذكر الي نظيره فهم معنى المثل. (١٣).

إضافة الى الجوهر واللؤلؤ، نجد ان الافكار قد تكون ذهباً وفضة .

وذلك انه يقول ان الكلام الذي هو وجهان يعني له ظاهر وباطن، ينبغي ان يكون ظاهره حسنا كالفضة وينبغي ان يكون باطنه لحسن من ظاهره حتى يكون باطنه بالاضافة لظاهره كالثوب عند النضة، وينبغي ان يكون في ظاهره ما يدل المتأمل على ما في باطنه مثل هذه (لا تتفاحة الذهب التي اكسيت شبكة دقيقة جدا من فضة، فإذا رثيت على يد او بغير تأمل بالغ، ظن انها تقاحة فضة، فإذا تأملها الحديد البصر تأملا جيدا، بان له من داخلها وعلم انها ذهب (١٣).

وإذا كان الجوهر والذهب وخلافه من نفائس الاشياء ممتلكات الازياء فإن الفقراء يحاولون ان يظهروا في مظهر لائق فيحاولوا ان يثروا ولو بالاشياء المزيفة المنهجرة التي لا تثبت ان تتكشف ان جاء من يستطيع ان يثبت ان ما لديهم ليس من النفائس الحقيقية.

واما المخلطون الذين قد استنست اموالهم بالاراء غير الصحيحة وبالطرق الموهمة، ويظنون ان ذلك علوم صحيحة ويزعمون انهم اهل نظر ولا علم لهم اصلا بشي، يسمى علما بالتحقيق، فانهم سينفرون من فصول كثيرة منها وما اعظمها عليهم لكونهم لا يدركون لها معنى ولأن يبين منها ايضا تزييف المهرج الذي يبايديهم الذي هو ذخيرتهم ومالهم الممد لشذائهم. (١٧)

ان التغيرات السالفة تدل في مجملها على تحكم استعارة [العقل ثراء] في فهم موسى بن ميمون للفرق بين النفائس، فالصور المستخدمة في وصف الافكار ومنظوماتها (أي صور مثل الذهب والفضة والجوهر والمؤلؤ والبهرج) كلها قادمة من مجال الثراء المادي والتفاضل القائم على قيم الامكانات المادية. وهو استدلال مهم في تبين تجريبية فكر موسى بن ميمون نفسه. ان ابن ميمون يهاجم الماديين لقوله بأن فكرهم لا يتجاوز المحسوسات من حولهم غير انه هو نفسه حسب الاستعارات التي شرحت اعلاه ليس فقط مسكوما بتجريبه المادية والتي تجلت في استعارات مثل [التفكير تحرك من موقع الى آخر] و [التفكير رؤية الافكار] بل بالتجربة الاجتماعية التي يعد الثراء المادي احدى ظواهرها.

عدم انساق التجارب وتناقضات الفكر اورد ان اطرح هنا رأيا حول أثر التجربة في الفكر الفلسفي ومفاده ان التجربة البشرية بأبوابها المادية والاجتماعية والنفسية وغيرها غير متسقة دائما، بل انها لحيانا تتعارض تعارضا تاما. هذا التعارض وعدم الانساق الدائم مع تجارب البشر لحياتية يتسلل من خلال الاستعارات الى الفكر المجرد، وهو ما لا يمكن ان تتم ملاحظة الان يتبع ما تستتبع الاستعارات نفسها.

ومثالنا على ذلك ان ابن ميمون قد وقع في تناقض غريب بين رأيين أعقدهما وصرح بهما في الدلالة فيما يخص مسألة الكمال، ذلك انه رأى في موضع ان الكمال كامن في الإنسان وإنما على الإنسان ان يتحرك (يرتاض) ليخرج هذا الكمال من القوة (أي الامكانية) الى الوجود بالفعل (أي الوجود الواقعي)، في حين انه رأى في موضع آخر ان الكمال قادم من الخارج بحيث ان الفيلسوف قد يفرض في الإنسان «عن تكمله لتكميل غيره» (٤-٦)، بمعنى انه قال حيناً بأن الكمال أمر كامن وصفة جوهرية فيما قال في موضع آخر بأنها ليست كذلك بل ان الإنسان غير كامل بالطبيعة بل ان هذا الفيلسوف

العقلي يجعله كاملا وقد يتسأل منه الى الآخرين فيكملهم ايضا، فما هو الرد المفهومي لهذا التناقض؟

ان التناقض البين هذا مرده، فيما اعتقد، ان ابن ميمون قد استغل استعارتين مختلفتين في مجالهما المصدر، وحيث ان المجال للمصدر ينتقل بنية ومنطقا في الاستعارة المفهومية الى المجال الهدف فإن الاختلاف في التجربة الاصلية في المجال المصدر سيؤدي الى اختلاف حتمي في العوالم الفكرية فيما لو كانت هاتان الاستعارتان مستخدمتين في تشكيل مفهوم مجرد واحد، وهو الامر في مفهوم الكمال. ففي الحالة الاولى نجد ان ابن ميمون قد استخدم الاستعارة التالية [الإنسان ناقص] و [فيض العقل الالهي إضافة وتكميل]:

\* الإنسان شيء ناقص

\* هناك فيض من خارج الإنسان

\* هذا الفيض «يكمل» الإنسان أي يزيد اليه فيحيل نقصه كاملا وجلي بلا شك ان ابن ميمون يوظف جانباً آخر من جوانب تجربة «الاضافة» أو «الزيادة» التي نعرفها في حياتنا المادية، فكان ابن ميمون يعتقد بأن هناك حدا من الفيض يجعل من الإنسان كاملا وهو حد واضح كحد امتلاء كوب الماء الذي لم يكن ممتلئا فامتلا إذا أضفت اليه كمية من الماء تملأه، إذن ففي هذا الرأي يقر ابن ميمون بوجود النقص وإنعدام الكمال الكامن، وهو عكس ما يراه في الرأي الثاني، والذي يفيد بأن الكمال شيء كامن في الإنسان، وإن بالارتياض والجهد يستطيع الإنسان ان يبلغ درجات الكمال، بل ان التوبة نفسها، حسب رأيه، هي مجرد اخراج لكمال النبوة من الامكانية الكامنة (بالقوة) الى الفعل، وهو رأي يفترض استعارة مفهومية أخرى هي تحويل الامكانية الى حقيقة، والتي يقدمها ابن ميمون من خلال فهمنا البسيط للاحتواء حيث ان الإنسان بقدرته وجهده يستطيع ان يخرج هذا الكمال الموجود في حاوية الامكانية وينظفه الى حاوية الواقع والفعل

ويمكن رؤية أثر الاختلاف في المجال المصدر في الاستعارة المفهومية في الوصول الى نتائج فكرية مختلفة في تحليل ما صرح به ابن ميمون من اختلاف مع ارسطو في مسألة خلق الكون. وعلى الرغم من الطرح الديني الذي قدم حلا مفهوميا لمسألة بداية الوجود، الا انها ما فتئت تشغل عقول المفكرين، وتعددت الآراء الفلسفية في هذا الشأن فمن يقول، كأرسطو، ان الكون أزلي وليس حادثا، بمعنى انه كان دائما هناك كون، فيما يقول آخرون بحادث الكون، أي ان الكون كان عدما فوجد من بعد عدم، وابن ميمون، ورغم ولائه للطلق لأرسطو في كثير من طرقه في البرهنة على وجود الله تعالى وعلى عدم جسمانيته وعلى وحدانيته، الا انه يخالفه في هذه النقطة، حيث يضي خلف رأي الشريعة اليهودية القائلة بحادث الكون.

ولكن كيف لاختلاف ابن ميمون مفهوميا مع ارسطو حول قضية خلق الكون؟ ان الاختلاف هذا قد تم تقديمه فيما نرى من خلال



بعض الاستعارات البسيطة التي يستخدمها العامة من الناس ولا تتطلب عقلا مفارقا عن العقول البسيطة المتجسدة. فلننتظر الى المقدمة الاساسية في قدم العالم حسب ارسطو والتي اثبتها ابن ميون في دلالة الحائزين باعتبارها المقدمة السادسة والعشرين «ان الزمان والحركة سرمديان دائما موجودان بالفعل». فلما كون الزمان سرمديا فإن مرده هو انه لا يمكن ان يقال بأن الزمان قد حدث بعد ان لم يكن، لأن هذا الحدث نفسه لابد ان يقع في زمان ما، ولذا فإن الزمان مستديم. اما الحركة فيرى ارسطو انها مستمرة لأن كل حركة تفترض لازما حركة سبقتها ويمثل ابن ميون على ذلك بحركة الحيوان ويرد على من يقول.

الذي يثلن بالحيوان انه لم تتقدم حركة المكانية حركة اخرى اصلا ليس بصحيح، لأن السبب في حركته بعد السكون ينتهي الى امور داعية لتلك الحركة المكانية، وهي اما تغير مزاج يوجب شهوة لطلب موالف، او هرب من مخالف، او خيال او رأي يحدث له فيحركه لحد هذه الثلاثة (٢٦٨)

فنرى هنا ان ارسطو يخلط بين الحركة المكانية والتي هي حركة حقيقية وظواهر اخرى ليست حركة حقيقية ولما تعتمد رؤية الانسان في فهمها على استعارات تقوم على الحركة كجمال مصدر، فمثلا، فإن حركة انسان (ولنقل راشد) من بيته الى بيت صديق له (ولنقل زهران) هي حركة حقيقية اما شوق راشد لزهران فليس حركة وانما هو تجل لاستعارة يمكن تحديدها كما يلي [الافعال مواقع، والحدث، أي الفعل نفسه، هي حركة من موقع الى موقع لآخر] فحسب مثالا نجد ما يلي

\* الذاكرة «تحرك» الشوق نجد ما ارشد: حركة مجازية

\* الشوق «يحرك» راشد: حركة مجازية

\* حركة راشد من بيته الى بيت زهران: حركة حقيقية

ان هذا الخلط في رؤية ارسطو كما يطرحها ابن ميون بين الحركات الحقيقية وما يعتبر حركات مجازيا وإعتبار الأخيرة حقيقية مثلها مثل الاولى هو الذي انتج لنا هذه المقدمة الفلسفية التي يثبت بها ارسطو سيورة الزمان والحركة، اي تلك التي تقول ان الوجود حركة دائمة تتضمن الكون والفساد.

اما ابن ميون فيؤمن بحدوث الكون وهو رأي يقوم ايضا نتيجة لتغالل استعارات مادية بحتة، ففي رأيه يمتنع القول بأن الزمان والحركة امران سرمديان لأن تلك صفة الله وحده، ويرد ابن ميون على من يرى رأي ارسطو في الزمان والحركة باعتقاده انه لا يمكن قبول استعارة [الزمن تحرك] التي تفترض تناقض رأي من يقول بقدم الزمان ويسأل أسئلة مثل «ولكن متى خلق الله الزمان وماذا قيل ذلك» يقول ان الزمان «تابع للحركة» (٢٠٥) والتي هي تتبع ما يتحرك الذي هو مخلوق محدث فلذا يلزم ان يكون الزمان والحركة مخلوقين محدثين وليسا قديمين سرمديين. الا ان ابن ميون، وان ارجع ارسطو الى مادية مفهوم الزمان

واعتماده على الحركة المادية، لم يلاحظ نفسه بالقول ان الزمان «من جملة المخلوقات» يفترض مجازيا ان الزمن شيء موجود ولكنه غير موجود وحده بل انه مرتبط بالحركة، وحيث ان كل الاشياء، ومن بينها الحركة، مخلوقة من قبل الله فإن الزمن نفسه مخلوق. ويرد عن يسأل عن الله «قبله خلق الزمان بقوله

وان هذا الذي يقال كان الله قبل ان يخلق العالم الذي تدل لفظة «كان» على زمان، وكذلك كل ما ينجر في الزمن من امتداد وجوده قبل خلق العالم امتدادا لا نهاية له، كل ذلك تقدير زمان او تخيل زمان، لا حقيقة زمان، اذ الزمان عرض بلا شك، وهو عندنا من جملة الاعراض المخلوقة كالسواد واليباض. (٢٠٥)

فرغم ان ابن ميون لا يرفض هذه الاسئلة الا انه يقول انها تصورات مخادعة حقيقة الزمان (لاحظ ان «الحقيقة» نفسها فكرة استعارية تقوم على فكرة الجوهر الذي يميز الحقيقيات من الزيفات ومن غير الموجودات) انه تابع للحركة وحيث ان الحركة ليست موجودة فالزمان ليس موجودا، وان مثل هذه التخييلات تدخل تحت اطار «تقدير زمان» او «تخيل زمان». والعجيب ان ابن ميون يعتقد ان الربط بين الحركة والزمان هو ربط حقيقي وليس استعاري لذا فإنه يرفض فك هذا الربط بالقول ان الزمن موجود قبل خلق الكون لأن مثل هذا القول يلزم بالقدم فيقول لانه متى اثبت زمانا قبل العالم لزمك اعتقاد القدم، اذ الزمان عرض، ولا بد له من حامل يلزم وجود شيء، قبل وجود هذا العالم الموجود الآن. ومن هذا هو الهرب (٢٠٦). هذا هو ان الاختلاف الاساس بين ارسطو وابن ميون في قضية الزمان هو قديم ام محدث، وهي كما رأينا تقوم على اساس مادي بحت، فرأي ارسطو يعتمد على استعارة ان [الزمن حاوي] لذا فإنه يحتوي كل وجود حتى وجود الله قبل خلق الكون (ولذا يمكن السؤال حول ما قبل خلق الكون، ووجود الله الدائم)، اما ابن ميون فيقيم رأيه على استعارة اخرى بسيطة ايضا وتقوم على اساس ان [الزمن مخلوق] وحيث ان كل مخلوق حادث فإن الزمان لا يمكن ان يكون سرمديا بل حادثا خلفه الله من بعد عدم.

## خاتمة:

سعت هذه الورقة نحو تتبع مظاهر التجسد في التفكير الفلسفي من خلال دراسة تحليلية لبعض آراء الفيلسوف القرطبي ابن ميون في كتابه «دلالة الحائزين»، وعلى وجه الخصوص في رؤيته لطبيعة العقل وعملية التفكير العقلي. انطلقت هذه الدراسة من منظور تجسد التفكير والمفاهيم الفلسفية، الذي يفترض ان معرفتنا ببنية الجسد والمادة تحكم التفكير الفلسفي وطبيعة المفاهيم والقضايا الفلسفية الجردة كالزمن والعقل وغيره. وقد بينت ان رفض ابن ميون التجسد القائم على الصور المدركة كصورة الفيض وصور تجسيم الله كالكيد والعين وغيرها لا يعني غياب هذا التجسد أبدا لديه، فالتجسد عنده يقوم على مستوى

«مخططات الصور»، كاستعارة [التفكير تحرك]، التي يشكل مخطط الصورة «التحرك» المجال المصدر فيها.

تسأل لأكوف وجونسون في كتابهما (الفلسفة في الجسد) حول عدم قدرة أرسطو على رؤية مجازاته المفهومية قائلين أن نظرية أرسطو حول الاستعارة لم تكن من أن يرى مجازاته المفهومية التي يستخدمها، ولم تكنه نظريته من أن يرى ببصره في لادعيه الذهني وأن يدرك أنه كان يستخدم استعارات مفاهيمية. والتساؤل ذاته ينطبق على ابن ميمون الذي كان من أهم أهداف تدوين كتابه دفع الاستعارات التي يستخدمها عامة الناس وبعض مفكري اليهود وغيرهم في إدراك الله، ألا أنه بالرغم من إدراكه لهذه الاستعارات إلا أنه لم يستطع أن يرى الاستعارات الأخرى التي استخدمها هو نفسه كما تبين من خلال تحليل استعارات العقل عنده.

وقد يتساءل البعض «ولكن هل الاستعارات الا غطاء لحقائق حقيقية؟» والجواب ببساطة هو ما يلي. لتخيل للحظة واحدة أننا كبشر لا نتحرك على الإطلاق وإننا نعيش في عالم لا يعرف الحركة أبداً. ترى هل سنحدث عن «الانطلاق» من أفكار معينة، «الوصول إلى نتائج»، و«اتباع الطرق المستقيمة» في التفكير؟ إن كل صفات التفكير التي تقوم على مفهوم الحركة والتي نعتقد أنها جزء حقيقي من فهم العقل ليست حقيقية في الواقع، فهي تابعة للتجربة الجسدية، وهذا جانب من معنى القول بتجسد فهم الإنسان للعقل والعلاقات العقلية. إن تجربة الجسد هي الذي تسمك بزمام تجربة العقل.

وإن رغم أننا نتحدث على نحو أعم، فإن العقل البشري حاول قدر استطاعته الفرار من أسر المادة بنية ومنطقاً وفعلاً إلا أنه رغم العداء الظاهري للتجسيم كما رأينا عند ابن ميمون فإنه لم يكن إمامه إلا التجربة المعيشية، المادية أساساً، كي يبني عليها رؤيته لكيفية عمل العقل. إن الأمر الأساس الذي يتبدى من التحليل السابق ومن أي تحليل لاحق يقتضي التجسد في الفلسفة وغيرها من مظاهر التفكير هو في رأيي ضرورة التواضع: التواضع تجاه واقعنا كبشر نعيش بأجسامنا وبمناهج ذهنية واجتماعية واقتصادية وسياسية وغيرها من مستويات الحياة الأساسية، التواضع الذي يدفع باتجاه الاعتراف بأن المشروع الفلسفي (الميتافيزيقي على وجه الخصوص) إنما هو محاولة ذهنية، رائفة لجل، لكنها ليست مجردة كما تملننا وكما تقبلنا هذا الأمر بإعتباره حقيقة صحيحة لا يأتيها الشك من جانب. التواضع والاعتراف بأن الحياة البشرية التي نعيشها قد انتجت الكثير من منظومات الأفكار انتاجاً تم من خلال الاستعارة. الجسد هو البطل في هذه المحاولة، فالأفكار هي أشياء صغيرة وكبيرة، قريبة وبعيدة، واضحة وغامضة، منيرة ومعتمة، قد يصل إليها المرء وقد يعينه من يعينه إلى الطريق السليم، وقد يضل في طريقه ولا يصل أبداً. أضف إلى ذلك أن المجتمع

وقيمه وايدولوجياته قد تسلسلت أيضاً، فالفلاسفة، مثلاً، هم راسماليو سوق الأفكار، أتراباً بوجود نفائس الأفكار لديهم، وهم، كابن ميمون، نخبة، يحافظون على ما يمتلكون ولا يفشون أسرارهم للجمهور الذي يعرض بضاعة مزيفة في كثير من الأحوال. هذه الخلفية الاجتماعية هي التي تبرز مثلاً اعتبار ابن ميمون أن بعض الناس ليسوا بشراً أصلاً، فيقول مثلاً عن بعض سكان الشمال الأوروبي والجنوب الأفريقي مثبها وراء ترتيب استعاري (يقوم على أن المستوى الأعلى افضل من المستوى الذي هو أسفل منه)

ما هؤلاء، عندي في مرتبة الإنسان، وهم من مراتب الموجودات دون مرتبة الإنسان، وأعلى من مرتبة الفرد، إذ قد حصل لهم شكل الإنسان وتخطيطه وتمييز فوق تمييز الفرد (٧١٥).

أمام مثل هذه الآراء والتي هي ليست الا عواقب لتفاعل مجازات مختلفة يلزم التواضع فعلاً، بمعنى التخفيف من غلواء اعتبار الاستعارات حقائق. إن الاستعارات خطيرة حيث تجعلنا نصدق ما ليس حقيقياً، وتجعلنا نرى أشياء ما كنا نراها لو لم تكن هذه الاستعارات موجودة. إن الانعتاق من اللادة والجسد أمر محال، بل إن فكرة الانعتاق نفسها مجازية، ندرکہا من تحرر الماديات من القوى التي تحاول تحديد حركتها، ومهما سعيها نحو الانعتاق فإن كل ما نفعه لا يربو على تتبع منطق الانعتاق. الانعتاق المتجسد.

## قائمة المراجع والمصادر العربية :

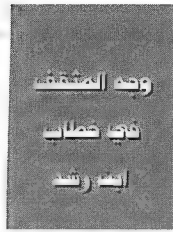
في ميمون، موسى (مدون تاريخ) دالة الحائرين (تحقيق د. حسي. لثني)، مكتبة الثقافة الدينية (مكان النشر غير مذكور)  
الحرابي، عبد الله (١٩٩١-). الاستعارة: التجربة والباطل التجسد (عرض لمسار الفلسفة التجريبية ١٩٨٠-١٩٩٩)، مجلة زئري، العدد ٢٠ (ص ٢٥-٣٥).  
الحرابي، عبد الله (١٩٩٩-ب). التحليل المعرفي لصدام خطابي ودلالات الاجتماعية، مجلة زئري، العدد ١٨ (ص ٣٢-٧٨)  
لفورستاي، أبو الفتح محمد بن عبدالمعز المال والنحل، بيروت دار المعرفة.  
ولفسون، أ. (١٩٦١) موسى بن ميمون حياته ومفلسات، مصر: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

الأجنبية

Chicago and London. The University of Chicago Press (1980) Fox, M.  
Maimonides: Studies in Methodology, Metaphysics, and Moral Philosophy, Interpreting  
Chicago University Press: Chicago and London. (1987) Johnson, M.  
Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason.  
The  
1991) Perspectives on Maimonides, Oxford: Oxford University Press  
Kraemer, J. L. (ed.),  
Chicago: Chicago University Press. (1980) Lakoff, G. and Johnson, M.  
Metaphors We Live by,  
in the Flesh, New York: Basic Books. (1999) Lakoff, G. and Johnson, M.  
Philosophy  
Maimonides, London and New York: Routledge. (1990) Leaman, O.  
Moses

١ . ساستخدم القوسين للعقود [ ... ] للإشارة إلى أن ما بينهما يمثل

استعارة مفهومية وليست لغوية



## ملاحظات حول الفكر الفلسفي في المغرب

يحيى بن الوليد \*

إن دعاوى «نهاية المثقف»، في إطار ما يعرف بخطاب النهايات، لم تفعل سوى أن أكدت، وربما بقوة، على ضرورة الثقافة والمثقفين. ويكمن مصدر هذه الضرورة في ارتباط الثقافة بالهوية خاصة في الثقافات «المغلوبة» و«المهددة» مثلما نجد في العالم العربي والإسلامي. وتؤكد مشكلة الهوية، وبشكل جلي، على صعيد العودة إلى التراث الذي يعد «قضية القضايا». ويشرح إدوار سعيد في كتابه «الثقافة والإمبريالية» إن الثقافة «مصدر» من «مصادر الهوية». إضافة إلى أنها «مصدر صدامي» كذلك. وهو (أي إدوار سعيد) يستخلص هذا المعنى «للتقافة» من حالات «الرجوع» إلى الثقافة (ذاتها) والتراث(١).

الإتيان بثقله في وقتنا الحاضر الذي اشتد فيه «استئثار الإبداع» و«تخدير العقل»، ومن هنا يمكن أن نفهم تضارب المواقف والنتائج على مستوى قراءة التراث، وعلى مستوى مكانته ذاتها ضمن لائحة القضايا التي تستأثر بالفكر العربي المعاصر. وفي جميع الحالات فإن الموقف الذي يدعو إلى «القطيعة» مع التراث بدعوى «التاريخانية» أحيانا والاندماج في العصر وبحركته التقدمية أحيانا أخرى. يظل وعلى أهميته، «ضئيل» التأثير مقارنة بدعوى العودة للتراث من أجل «تمثل» أفكاره التي نعتقد أنها «تجيب» على أسئلة الهوية/ الحاضر. من الجلي إذن أن التراث ليس مشكلا نظريا أو معرفيا. وإنما هو مشكل معقد تتدخل فيه عوامل عديدة مما يجعل من القراءة فعلا تأويليا مركبا دون أن تغفل هنا مدى «التباس» هذا الفعل بالأطر الثقافية والتاريخية لدراسي التراث. بالإضافة إلى المتغيرات العالمية التي تتدخل بدورها في توجيه القراءة، قراءة التراث التي

ومن هنا فإن التراث لا يمثل حافظا من ناحية نسقه النظري الخالص أو مجاله التاريخي المحدود. هناك الفكر العربي به إشكالاته المتعددة و«إيديولوجيته المعاصرة» و«نزعاته المادية» و«ثابته ومتحوله» و«ثورته وعقيده»... الخ، بكلام لخر هناك الحاضر الذي يلون قراءة التراث أو المجال التراثي للشروط بقتضياته التداولية الأساسية. الحاضر الذي يؤثر في علاقات التناسل الموجبة التي تصل ما بين الماضي والحاضر، أو ما بين تاريخية الحاضر وتاريخية المقروء. ثم إن هذا الحاضر. أو «تحدياته»، هو الذي يجعل العودة إلى التراث ذات «معنى ومعنى درامي» كما يقول محمد عابد الجابري أحد أبرز المشتغلين على التراث(٢). وفي هذا المنظور فإن ما أبدع وجماليات التراث، دون أن تغفل ما تعرضوا له من قمع واضطهاد، هو ما عجزنا عن

\* باحث وكاتب من المغرب

الخاصة والعامة، السلطة الثقافية والسلطة السياسية... الخ، ولا تزال هذه الإشكاليات مطروحة بالبحاح على ثقافتنا المعاصرة، وكان ابن رشد عاش- على مستوى الزمان الفلسفي- قبلنا بثمانية عقود. إنه كان يعبر وقدذاك عن «الحدثة المستحيلة» كما يقول آلان دي ليبيرا (A. DELIBERA)، والتي يظهر أن المجتمعات الإسلامية المعاصرة بعيدة عن أطروحاتها(٤)، من هنا منشأ الاهتمام المتزايد بخطاب ابن رشد.

ويرجع هذا الاهتمام بابن رشد إلى مكانته الخاصة، إذ أن هناك من يرى بأن موته كان علامة على موت التفكير الفلسفي عند المسلمين.. فهو «آخر الفلاسفة العرب» و«الشعاع الأخير»، ولذلك هل نحكم عليه بأنه ينتمي «كليا للتاريخ» مع محمد أركون حين يقول: «ويبدو لنا (أي ابن رشد) كمفكر منطلق لدخل حدود المعقولة القروسطية أو العقلانية القروسطية، بمعنى آخر، فإنه قد أصبح الآن ينتمي كليا للتاريخ. وبالتالي فلم يعد ممكنا «استخدامه» اليوم من أجل حل المشاكل والتحديات التي تواجهنا. عقلانيته لم تعد عقلانيتنا هذا على الرغم من أنه كان يمثل العقلانية والحدثة في زمنه وبالنسبة لعصره»(٥). أم نردد مع علي حرب، حول الفكرة نفسها، في دراسة له حول محمد أركون، قوله: «نعم نحن نفكر، اليوم، بصورة مغايرة لتفكير القداسي من يونان وعرب. ولكن لا يمكن لنا أن نفكر من دونهم، حتى ولو مارسنا التفكير ضدهم»(٦)، وفي هذا المنظور فإن ابن رشد «لم يمت»، ثم إن فكره يمكن أن يدرس باعتباره «فلسفة»، ولا يبقى حكرا على «تاريخ الفلسفة»(٧)، وهنا يمكن أن نطرح السؤال الأساس الذي صاغه آلان دي ليبيرا: «كيف يمكن لنا أن نكون رشديين؟»(٨). ومعنى ذلك أن الدارس العربي، سواء لخطاب ابن رشد أو غيره، لا يهجم أن يطرح السؤال حول ما إذا كانت لدينا فلسفة في العصور الوسطى، ومدى إسهامها في تاريخ الفلسفة. ثمة- كما أشرنا من قبل- الحاضر الذي يفرض عليه العودة إلى التراث بحثنا عن الاستعارات المعرفية وعن «الإجابات» على بعض الأسئلة الكبرى التي تعصف بالثقافة العربية المعاصرة. ولذلك فإنه حتى محمد أركون لا يسلم من تأثير الحاضر حين يتملق الأمر به المؤمنين التقليديين» كما يسميهم تارة أو «الحركيين الأصوليين» تارة أخرى. وهنا يظهر له ابن رشد «دليلا كبيرا»- بلغته- و«شخصية إسلامية كبيرة» للاستماع إلى هؤلاء ومحاورتهم(٩). وفي السياق نفسه يمكن أن نفهم «تحديده» للور الذي يرسمه لابن رشد (والفلاسفة العرب

تعتينا هنا. ولا بأس من الإشارة إلى خطاب «ما بعد الحدثة» وسعيه، في إطار العلة وما ينجم عن ألياتها من تبعثر، إلى ضرب فكرة «التمثل» من أساسها، وذلك بالتركيز على فكرة الكشف عن للتناقضات وزرع الشك، إن التمثل عنصر أساس، إضافة إلى أنه قرين مشكلة الهوية التي سلفت الإشارة إليها، عنصر يشكل دعامة الفكر القرآني للتراث وفي ضوء فكرة التمثل يمكن أن نفهم لماذا يتم التركيز في التراث طبعاً، على جانب دون سواء، وعلى شخصية دون سواءا من الشخصيات الأخرى. وكل ذلك في إطار من البحث عن «المنازج» التي تختلف من دارس لآخر حسب موقف كل دارس من التراث. وحسب «الوعي القرآني» (la conscience Listante) (١٠) إذا جازت عبارة هانس جورج جادامر - H.G Gadamer الذي يسند هذا الموقف. في هذا السياق يمكن أن نفهم التركيز الذي حصل على ابن خلدون في فترة السبعينات- من هذا القرن- لدرجة أن هناك من اعتبر ذاك العقد بأنه عقد ابن خلدون والخلودونية. ومن المؤكد أنه تحكمت عوامل كثيرة في قراءة ابن خلدون وقدذاك، ويمكن تلخيصها في طبيعة «المنافخ السائدة» الذي كان يحفز على تتبع «تصورات» صاحب «المقدمة» حول «الواقع» و«الثورة» و«الدولة» و«تكوين المجتمع» و«مناط السلطة»... الخ. ولما نقول بأن عقد السبعينات كان عقد ابن خلدون فهذا لا يعني أن قراءة التراث الخلدوني قد توقفت نهائياً. فهذه القراءة لا تزال متواصلة وقد تأثرت بمتغيرات الحاضر وأسئلة المغايرة بدءاً من «الإحكام النظري» الهائل، في مجال العلوم الإنسانية ومعطى «الأصولية الإسلامية»، في الثقافة العربية المعاصرة. وأما عقد التسعينات فقد شهد عودة لافتة لابن رشد (١١٣٦-١١٩٨) وبلغت العودة ذروتها مع الذكرى الثامنة لوفاته فيلسوف قرطبة التي تم إحيائها خلال العام ١٩٩٨. وهي السنة التي شهدت أيضاً إعادة تحقيق الكتب الأساسية لابن رشد. وأشرف على المشروع، وفي إطار مركز دراسات الوحدة العربية، للفكر للفري محمد عابد الجابري ومثل هذا المشروع (الكبير) يعبر عن طموح إعادة قراءة نصوص فيلسوف قرطبة، وفي الواقع فإن الاهتمام بخطاب ابن رشد لا يعود إلى عقد التسعينات ذاته أو الذكرى الثامنة لوفاته صاحبها. وإنما يعود إلى الأفق الرشداني ذاته... إضافة إلى أنه اهتمام ضارب الجذور سواء في الثقافة العربية أو الثقافة الغربية. وذلك من خلال ما يعرف بالرشدية اللاتينية. لقد أثار فيلسوف قرطبة إشكاليات كبرى مثل إشكاليات العقل والدين،

الأخرين) والمتمثل في الحث على المزيد من التسامح والصراحة الفكرية والانفتاح الثقافي، وذلك من أجل حفض ما يسميه أركون نفسه «الصورة السلبية والعنصرية» التي يشكلها الإنسان الأوروبي (أو الغربي) عن الإسلام والثقافة العربية(١٠)، وألا يحق لنا أن نتساءل هنا: كيف يمكن لابن رشد أن ينتمي «كليا» للتاريخ؟

وفي الواقع فإن العودة إلى ابن رشد لم تتوقف منذ أن نشر المستشرق أرنست رينان كتابه حول «ابن رشد والرشدية» العام ١٨٥٢ والذي نقله عادل زعير إلى العربية بالقاهرة عام ١٩٥٢. وكما أن هذه العودة لم تتوقف داخل الثقافة العربية منذ ما يقرب من مائة عام. وإذا كان فرح أنطون قد ألف كتابا حول «ابن رشد وفلسفته» عام ١٩٠٢ مستهلا إياه قائلا: «لا نعلم كيف يستقبل أبناء العصر هذا الكتاب في هذا الزمان» (١١) فإن مثل هذا السؤال، على ما كان يخفيه من خوف واحتراس، لم نعد نسمع به اليوم. لقد اتسعت دائرة قراءة ابن رشد بوتائر منهجية متسارعة وخلفيات مختلفة (علمانية، ليبرالية، سلفية، وماركسية...)، أصبح معها فيلسوف قرطبي يمثل «حالة هرمينوطيقية» تسمح لنا بطرح أكثر من سؤال حول مشكلة القراءة ومقولاتها ومخططاتها. وفي ضوء هذه الدائرة تتكرر أسئلة كثيرة حول «ابن رشد اليوم؟» وماذا بقي من فلسفته؟ وكيف فهم من طرف هذا الفكر أو ذاك؟... وفي هذا الصدد تتضارب القراءات وعلى نحو يمكن الحديث معه عن «صراع التاويلات» لئلا بأحد عناوين دراسات بول ريكور، وعلى نحو يغدو معه كذلك ابن رشد فيلسوفا لا يضاهيه أي فيلسوف- على أرض الإسلام- من ناحية ما تعرض له من سوء فهم واقتراء كما يقول الآن دي ليبيرا (١٢). وحتى نستجلي بعض علامات هذه «الحالة الهرمينوطيقية» فإننا أثرا الوقوف عند بعض القراءات التي عنيت بفلسفة ابن رشد في النصف الثاني من عقد التسعينات، وقبل ذلك لا بأس من الإشارة إلى ثراء الخطاب الرشدي وتنوعه، وهو تنوع يخفي وحدة معينة، ويمكن الاستئناس هنا بما كان الرحل جمال الدين العلوي قد سماه، في مقدمة كتابه «المثنى الرشدي»، به النظرة الأفقية الكلية» تجاه التراث الرشدي. ومثل هذه النظرة، كما يشرح صاحب الكتاب، تنتقل بدارس تراث ابن رشد من النعاليات والمنطق وصناعة الطب، إلى العلم الطبيعي والفلسفة الأولى، ومن الأخلاق والسياسة إلى اللغة والأحوال والأصول والكلام. وكما أن المثنى الرشدي تنوعه صور متنوعة أو أشكال متعددة في

التأليف. تتراوح بين المختصرات، والجوامع، والتلاخيص والشروح، والتعليق، والمقالات، والمؤلفات الموضوعية. بالإضافة إلى تتييه صاحب الكتاب إلى أن ابن رشد لم يقتصر على النظر في الإرث الفلسفي لأرسطو فحسب، بل أقدم أيضا على شرح وتلخيص واختصار مؤلفات علماء وفلاسفة آخرين إسلاميين، وغير إسلاميين، أمثال افلاطون، وبطليموس وإقليدس، والاسكندر، وجالينوس، وغورفوريوس، وإبي نصر الفارابي، وابن سينا، والغزالي، وابن رشد الجد، وابن تومرت، وابن بلجة (١٣). من الجلي إذن أن المثنى الرشدي غني ومتدخل، ويهمننا هنا أن نتكفي بفهم بعض الدارسين المغاربة لفلسفة ابن رشد، وبالتالي النموذج الذي يستخلصونه من فلسفته، ويظهر أن هناك اختلافا جليا بين المغاربة والمشاركة على مستوى قراءة ابن رشد. فالمشاركة (المصريون) يستندون في قراءتهم لابن رشد على مطلب التنوير. إن ما يركزون عليه لا يفارق التأكيد على «الاستنارة» و«أنوار العقل» أو «الاستنارة العقلية». وهم يتركزهم على التنوير، في منحاه العام، يحاولون الرد على «الأسوية الإسلامية» التي أصبحت «واقعا ثقافيا وتاريخيا»، مما فرض على المثقف أن يعيد النظر في خطابه سواء دخل الجامعة أو خارجها، والتنوير، كما يعبر عن ذلك جابر عصفور، تمييز طه حسين ولحد أكبر المدافعين عن راية التنوير في مصر، هو من أجل التصدي «للمفكراتية» و«رمال الإنظام الكثيف» (١٤)... وهؤلاء، وهم يدافعون عن التنوير، يظنون أمالا عريضة على الدولة وإن كان البعض يشترط فيها أن تكون «مدنية»، وفي جميع الأحوال فإن هذا موضوع طويل، ويهمننا أن نشير إلى أن هذا التنوير هو ما يعيد بعض المفكرين المغاربة النظر فيه، إن التنوير تعرض، ويتعرض، لانتقادات كثيرة في إطار ما يعرف يوما بعد الصداقة، وينتقد من الأساس الذي قام عليه وهو العقل (١٥)، إن مشكلة الدولة أو «آلة الدولة» أو علاقة المثقف بالسلطة، لا تزال مطروحة بقوة على المثقفين المغاربة، ولا تزال هذه المشكلة توجه العديد من الكتابات والدراسات، ثم أن المثقف الغربي ظل دائما محسوبا على المعارضة، ومن هنا يمكن أن نبحث، في نظري، عن تفسير لتركيز بعض الدارسين المغاربة على جانب المثقف في خطاب ابن رشد، ويمكن أن نؤول أيضا بأن هذا للوضع يعبر عن بعض وجوه السؤال الملح حول المثقف الغربي من ناحية علاقته بالسلطة بشكل عام. إضافة إلى أن معالجة مثل هذا الموضوع قد تتلبس بعض أشكال «الإنسداد السياسي»

الذي يعيشه في المغرب «الراهن». وموضوع المنقذ يكتسي أهمية بالغة، يقول الباحث السوسبولوجي الطاهر لبيب في هذا الصدد: «والأعمال الكبيرة التي أنجزت حول تكوين العقل العربي أو المفكر العربي يجب ألا تنفهم على أنها أعمال حول تكوين المنقذ العربي، المنقذ ككائن اجتماعي غائب أو مطرود منها لأن حضوره ليس من صلب اهتمامها» (١٦). ولذلك فإن أطروحة المنقذ في علاقته بالدولة، تعطينا من تلك النظرة البسيطة له نكبة ابن رشد. النظرة التي تنصرف إلى القول بأن فيلسوف قرطبة «لم يكن شهيدا للفكر، بل عاش منعما في كنف السلطان باستثناء عشرين شهرا نفي فيها إلى «اليسانة» حين غضب السلطان عليه، لكنه عاد بعدها قاضيا ومقربا من بلاط الحكام على نقیض المفكرين الآخرين الذين تعرضوا للنفي معه» (١٧) ونكبة المفكر، كما يقول أحد التحدّين عن ابن رشد، ليست الدليل الأهم على عظيمة فكره، ولكنها حتما الدليل القاطع على انحطاط الفكر وانتشار الغيباء في المجتمع الذي يعيش فيه المفكر وكتب (١٨). وفي الواقع فإن نكبة ابن رشد امتدت إلى عشرات سنوات كما يلاحظ المفكر المغربي محمد عابد الجابري (١٩) وأطروحة المنقذ تجعلنا ننظر إلى الشكل، بشكل أعمق، وعلى نحو يمس فلسفة ابن رشد والحاضر في آن. وهو ما يمكن أن نستخلصه من قراءة محمد عابد الجابري نفسه، وعلي أواميل وعبدالمعنا كيليلو كذلك. إلا أنه تجدر الإشارة إلى كتابات أخرى مغربية عنيت هي الأخرى بالنشاط الرشدي على نحو ما نجد عند الراحل جمال الدين الطوي في كتابه «المتن الرشدي» الذي سلف الإشارة إليه. وبسالم حميش في دراسات متفرقة، ومحمد المصباحي الذي نشر مؤخرًا «الوجه الحدائي لابن رشد» (١٩٩٨) ومن قبل «إشكالية العقل عند ابن رشد» (١٩٨٨). خصوصًا وإن ابن رشد «شخصية ذات قيمة تداولية بالنسبة للمغرب كما يقول طه عبد الرحمن، ومصدر هذه القيمة أن هذه الشخصية ذات وجود تاريخي وفكري بالنسبة لهؤلاء» (٢٠) ونحن عندما نقول به القراءة المغربية فإننا لا نسلم به الفاصل المطلق بين المشرق والمغرب، إلا أن هذا لا يمنع من الحديث عن «الخصوصية» التي تؤثر في القراءة ذاتها والخلفيات التي تسندها، فالكاتب الأخير. مثلاً. حول «الوجه الحدائي لابن رشد» يصوغ فيه صاحبنا تصورًا للمحدثة الفلسفية التي يقول أنه يأخذها في معناها الحالي لا التنويري. ويضيف بأن هذه اللحظة الحالية من الحداثة تتميز بالرونة والقابلية للاختلاف والتساكن

مع التراث. ويطلق بأن «عقلانية» اليوم أضحت مرّة للغاية، ولم يعد للبرهان والعلمية والضرورة والذاتية والعقل الولد تلك القيمة التي كانت لها من قبل، فعصرنا الحالي - والقول دائما له - هو أقرب ما يكون إلى الغزالي وابن سينا وابن عربي منه إلى ابن رشد، على أن أهم انجاز قام به ابن رشد، في نظره، هو إرساء العقل النظري في قلب الشريعة (٢١) ويبيّن أن نشير إلى أن بحث «الوجه الحدائي لابن رشد» لا يشغل إلا حيزًا صغيرًا. ذاك أن الكتاب - وكما يقول صاحبه في نص المقدمة - يتضمن أبحاثًا متباينة في بواطنها ومقاصدها، بالإضافة إلى أن القراءة، التي تتنظم الأبحاث، هي أقرب إلى القراءة «الحايّة» منها إلى القراءة «المحدثة» التي يغري بها العنوان، ولابد من التأكيد أيضًا، وقبل الانتقال إلى قراءات هؤلاء، على أن ما سبهمنا هو قراءات هؤلاء ذاتها وليس نصوص ابن رشد. ولا أحد يشك، في وقتنا الحاضر، في أهمية الفكر القرآني وصراع التاويلات، إن الشكل هو مشكل القراءة، مشكل: (كيف نقرأ التراث؟) دون أن تفصل ذلك عن معرفة (ماذا نقرأ؟) كما يقول التفكيكيون.

لنبدأ إذن من محمد عابد الجابري وقراءته لنكبة ابن رشد، ووجه المنقذ ضمن هذه النكبة، وللإشارة فهذا الأخير واحد من المفكرين الذين يؤكدون الانتقال من الخلدونية إلى الرشدية، لقد سبق له أن أنجز دراسة مستقلة حول «العصبية والدولة» (١٩٩٠) عند ابن خلدون، وكل هذا قبل أن يصيغ اسمه مقرونا بمشروعه الكبير «نقد العقل العربي» الذي كرسه لدراسة تكوين العقل العربي ونظمه للمعرفة ومستوياته السياسية، وهو في ثلاثة أجزاء. وينتظر أن يصدر الجزء الرابع منه. ولقد فتح هذا المشروع نقاشات لم يفتحها أي مشروع درس التراث العربي. وتعرض صاحبه لانتقادات عنيفة في أحيان. وأحيان كثيرة، وسبب ذلك أن صاحبه دشّن عهدًا قرآنيًا جديدًا صدم الحساسية الثقافية السائدة خاصة تلك التي «تؤدّج» التراث. ومن بين الانتقادات التي وجهت له أنه لم يدرس موضوع المنقذ ضمن تكوين العقل العربي، وهو ما سيلفت إليه في كتابه «المتقنون في الحضارة العربية» (١٩٩٥) الذي يدرس فيه محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، وهذا الكتاب في نظري من أهم الكتب التي نشرها مفكرنا بعد «العقل السياسي العربي» محدثاته وتجلياته (١٩٩٠) (نقد العقل العربي: ج ٣) وهو، في هذا الكتاب يعرض لأطروحة المنقذ الذي سيصطلم بالة الدولة. غير أن ما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن صاحب «نحن والتراث» لن يلتفت

إلى موضوع المثقف بسبب هذا الانتقاد أو غيره، فهو مفكر نسقي، ولا يمكن أن نفصل بين دراساته، إن خطابه موحد، وإن كنا لا نعدم بعض العلامات الدالة على تطوره، وفي هذا السياق يمكن أن نفهم ربط البعض بين هذا الكتاب والجزء الثالث من «نقد العقل العربي»، أي «العقل السياسي العربي» حتى وإن كانت هذه العلاقة لا تقدم نفسها بشكل مباشر، ويمكن الربط بينهما من ناحية إحدى الخلاصات التي توصل إليها مفكرنا في الكتاب الثاني حين يقول: «إن المسألة بالنسبة إلينا تتلخص في القضية التالية كل كتابة في السياسة هي كتابة سياسية متحيزة، ونحن متحيزون للديمقراطية والتحيز للديمقراطية في الدراسات التراثية يمكن أن يتخذ إحدى سبيلين إما إبراز «الوجوه المشروعة» والتتويه بها والعمل على تلميها بمختلف الوسائل... وإما تعرية الاستبداد بالكشف عن مركزاته الأيديولوجية (الاجتماعية واللاهوتية والفلسفية). وقد اخترنا هذه السبل الأخيرة لأنها أكثر جدوى. إن الوعي بضرورة الديمقراطية يجب أن يمر عبر الوعي بأصول الاستبداد ومركزاته...» (٢٢) ويضيف محمد عابد الجابري أن «تعرية أصول الاستبداد ومركزاته» يندرج ضمن مشروعه العام «نقد العقل العربي» (٢٣)، بالإضافة إلى أن مفكرنا يشير في نص مقدمة «المثقفون في الحضارة العربية»، إلى الاستراتيجية العامة التي تمركها، ويعتبرها إستراتيجية التجديد من الداخل» (تجديد ثقافتنا من الداخل» (٢٤)

يعتمد محمد عابد الجابري مقولة «المثقف»، ويدافع بها عن أطروحة كتابه المشار إليه قبل قليل، وعلى هذا المستوى فهو ليس من الذين يتركون البياضات، فقد تنق معه أو تختلف. خاصة من حيث النتائج، إلا أنه لا يمكن نحض دراساته، فهي تظل متماسكة من ناحية المنهج، وهو يعبر، في نص المقدمة، عن «شعوره بالفراغ» حينما بدأ يفكر في موضوع: المثقفون في الحضارة العربية، ومصدر هذا الشعور، في نظره دائماً، أن الجارية لم تجد في ذهنه مرجعية ترتبط بها، فهي مهزوزة ولا سند لها، ولذلك فهو يتصور أن المسألة تستلزم بناء مرجعية لمفهوم المثقف في الثقافة العربية. (٢٥) والمرجعية في تصوره قريبة مطلب التنبيه: تنبيه مقولة المثقف التي هي مقولة عصرية حديثة، وفي الواقع فإننا لا نجد هذه المقولة في تراثنا، ولما نجد ما يوازنها أو يعبر عنها من تسميات مثل «الأديب» و«الفقيه» و«حامل الظلم»... وإذا كانت مقولة «المثقف» تقودنا إلى كتابات

انطونيو جرامشي (١٨٩١-١٩٣٧) التي مال إليها المثقفون العرب بعد هزيمة العام السابع والستين (٧٦)، فإن محمد عابد الجابري يتحفظ في هذا الصدد. إذ يقول، «إن وجهة نظر جرامشي جديرة بالاعتبار فهي آراء تجديدية في النسق للاركسي نفسه، وأهم من ذلك أنها مهمة، ولكنها مع ذلك محكومة بالنسق الذي تنتمي إليه وبالتالي تفرض على الباحث توصيفات معينة وتمارس عليه نوعاً من الهيمنة تجبره على الاتجاه بالبحث الوجهة التي تخدم النسق الذي تشكل في جزءاً منه، وذلك على حساب الرؤيا الحرة للواقع كما هو» (٢٧) ويضيف بأن فهم جرامشي للمثقف يعطنا «دخراط في عملية هي أقرب إلى تفسير التاريخ العربي الإسلامي منها إلى البحث عن طريقة لتوظيف مقولة «المثقفين»، بصورتها المعاصرة، في التماس نوع من الرؤيا أوضح للحياة الثقافية في هذه الحضارة» (٢٨) وفي الواقع فإن تصورات جرامشي هي ذات بعد «إيحائي»، مثلما أنها- في جانب منها- ذات صلة بإيطاليا مثل دراساته حول «المسألة الجنوبية» التي يعتبرها أدورث سعيد أهم دراسات انطونيو جرامشي. لكن في مقابل ذلك يعتمد محمد عابد الجابري دراسة جاك لوكوف «المثقفون في العصر الوسيط» الصادرة في الخمسينات، ثم دراسة آلان دي ليبيرا «التفكير في العصر الوسيط» وللإشارة فهذا الأخير، وقد سلفت الإشارة إليه من قبل، يعد من أبرز المشتغلين على الفلسفة في العصر الوسيط خصوصاً وأن هذا العصر لا يرتبط- في نظره- بالزمان المسيحي والزمان اليهودي فحسب، وإنما بالزمان الإسلامي أيضاً، لقد حاول- كما قيل عنه- إزاحة ستار النسيان عن الدور الحاسم الذي لعبه الإرث الفكري العربي الإسلامي، خصوصاً الرشدية بكل تياراتها اللاتينية واليهودية. (٢٩)

وعملية الأخذ بالمقولات تبدو (مبررة)، وهي التي تمنح القراءة طابع «الإحكام النظري» مثلما تجعلها قرينة الانتاج المعرفي والضبط المفاهيمي، ثم إن الفلسفة لم تعد «تأملًا» كما كان يقال. وإنما صارت خلقاً للمفاهيم، ومن المؤكد أن مثل هذا السؤال الكبير المطروح على الفكر الفلسفي العربي المعاصر هو ما يعطنا سؤال حول الغاية من التنبيه التي أشار إليها محمد عابد الجابري، وقبل ذلك تجدر الإشارة إلى الأطروحة الأساسية في الدراسة. ويمكن تلخيصها في منط «السياسة» التي يعرض في ضوئها صاحب الدراسة لمفهوم المثقف في التراث. يقول في هذا الصدد: «وإذا نحن رجعنا إلى تاريخ محن العلماء في

الإسلام، فإننا سنجد ذات أسباب سياسية، وفي الأغلب الأعم منها، فليس هناك في الإسلام من الطعام من تعرض للاضطهاد والمحنة من طرف الحكام من دون أن يكون لذلك سبب سياسي» (٣٠). وأما بالنسبة لتكبة ابن رشد، فهو يقول: «إن سبب التكبة لا يمكن أن يكون إلا سياسياً» (٣١) والنص السياسي الوحيد لابن رشد هو «جوامع سياسة أفلاطون»، أما كتاب «السياسة» لأرسطو فلم يستطع ابن رشد الحصول على ترجمته العربية التي تمت في المشرق، ويضيف محمد عابد الجابري: «إن فيلسوف قرطبة لم يلجأ إلى شرح جمهورية أفلاطون إلا بعد أن ينش من الحصول على كتاب «السياسة» لأرسطو. ويضيف في موقع آخر أن المشروع الفلسفي لابن رشد كان يتحرك في النطاق الأرسطي وحده، معتبراً ما قبل أرسطو مرحلة «ما قبل العلم» لكن الفلسفة والعلوم فيها لم يكونا يعتمدان اليقين والبرهان بل مجرد الرأي الذي يعتمد الجدل في الغالب» (٣٢). والمسألة للمنهجية، حسب محمد عابد الجابري، التي واجهت فيلسوف قرطبة هي تحويل نص أفلاطون من محاورية تعتمد الجدل إلى نص يعتمد التحليل والتركيب، وأيضاً التحلي عما لا يدخل في قول العلم، كالحكايات الأسطورية وما شابه. وهذا ما جعل كتاب جوامع سياسة أفلاطون، في نظر محمد عابد الجابري دائماً، أحسن كتاب في السياسة في الإسلام. وأعظم من الكتب الأخرى المؤلفة في الموضوع وأكثر منها التصاقاً بالواقع العربي الإسلامي. ولا يستثني فكرنا إلا مقدمة ابن خلدون التي تتجاوز السياسة إلى العمران البشري جملة. ومصدر هذه اللقطة (أي جوامع سياسة أفلاطون) لهذا الكتاب تكمن في طبيعة الشرح التي تنتظمه. إلا أن كلمة شرح ينبغي للتركيز على مدلولها العميق، لأن الأمر يتعلق بهيئة جديدة لنص الجمهورية. فـ«جوامع سياسة أفلاطون» ليس مجرد شرح أو تلخيص، إنه بلغة الجابري دائماً نص أفلاطوني لكن أعيد بناؤه بطريقة حررت من القضايا الميتافيزيقية والأقوال «غير العلمية». فابن رشد لم يسجن نفسه في الإطار الذي تحرك فيه أفلاطون، بل لقد تصرف كـ«شريك في إنتاج النص» سيصير النص الأفلاطوني ويعد «إهمال» للدخل والخاتمة وتعويضهما بأشياء من عند ابن رشد. نصاً سياسياً محضاً، وسنتم «تثبيت» في الحقل الثقافي الحضاري العربي الإسلامي. وفي هذا السياق يمكن أن نشير مع ماجد فخري في كتابه «ابن رشد فيلسوف قرطبة» إلى استهلال ابن رشد كتاب الجوامع

بتعريف العلم السياسي (أو المدني) وبيان صلته بالعلوم النظرية، على طريقة أرسطو لا على طريقة أفلاطون. (٣٣) وعلى مستوى آخر حذف ابن رشد منه ما حذف، وأضاف إليه ما أضاف من إشارات إلى وقائع وأحداث من تاريخ العالم العربي والإسلامي والأندلسي خاصة، ومثال محمد عابد الجابري على ذلك إشارة ابن رشد إلى ثورة قرطبة على المرابطين وقيام حكم جماعي فيها من كبار قضاة الفقهاء والأعيان. إضافة إلى أن نص ابن رشد ليست فيه أية إشارة أو عبارة فيها ثناء أو إشادة بالخليفة الموحي وانجازاته، هذا هو السبب الأول في التكبة أما السبب الثاني فيستخلصه محمد عابد الجابري من علاقة ابن رشد بشخص يخاطبه في نص الإهداء ويرى (أي الجابري) أنه هو يحيى لقو المنصور، والأكثر من ذلك يفترض أن هذا الأخير هو الذي طلب من ابن رشد تلخيص سياسة أفلاطون في إطار التهديد لحركته. (٣٤) وابن رشد بدوره كان ينشد الإصلاح في الحكم والسياسة كما نشده في مجال العقيدة الدينية والعلوم والفلسفة وكذلك سيحاكم، وهو لم يحاكم ولم تصادر كتبه ولم تحرق بسبب «الدين» الذي اتخذه خصومه غطاءً، ظلاماً وعدواناً، كما جرت بذلك عادة المستبدن وسدنتهم ولبناء حركهم بسبب هذا الكتاب الذي أدان فيه الاستبداد بدون هوادة. (٣٥) ومن هنا فإنه لا يمكن أن نقول إن تكبة ابن رشد تعود إلى «أسباب شخصية» بينه وبين المنصور كما يتصور البعض (٣٦). إن المسألة تتجاوز «الأسباب الشخصية ذاتها» ذلك أن الدولة دائماً - كما يقول عبدالله العروي في مقدمة كتابه «مفهوم الدولة» - مجسدة في شخص أو أي أشخاص، فهي عرضة لأفات الحياة البشرية، وأي تساؤل عنها تساؤل عن مستقبلها وتطورها، أو لنقل - مع الجابري - إن هذه الأسباب تلتبس بالإصلاح الذي نشده ابن رشد في مجال الحكم والسياسة كما نشده في مجال العقيدة الدينية والعلوم والفلسفة. (٣٧) ومن هنا ستكون تلك «القطيعة» بين ابن رشد والفارابي التي يشرحها محمد عابد الجابري قائلاً بأن فيلسوف قرطبة قد قطع مع نوع «الكلام» الذي تكلمه الفارابي في السياسة والمدنية الفاضلة وليدشن خطاباً جديداً في العلم المدني، يولجه المصيرية بموقف سياسي صريح وشجاع. (٣٨) وهنا يمكن القول مع الباحث عبدالسلام بن عبدالعالي. في كتابه «الفلسفة السياسية عند الفارابي» بأن هذه الفلسفة (السياسية) لم تستطع أن تبتدع نماذج أخلاقية نابعة من صميم الممارسة الاجتماعية كما كانت تتم داخل المجتمع



حدثين). أما جوهر هذه العلاقة فهي بالأمس واليوم «التأويب» على خدمة سيطرة الدولة وهيمنتها» (٤٢)، ولذلك أهم ما يبقى هو هذا الموقف، موقف المثقف الثابت الذي يمكن أن نفيذ منه في تدبر العلاقة مع السلطة التي تريد للمثقف أن يظل مجرد «بوق» لها.

أما القراءة الثانية التي تستوقفنا في إطار رصد مفهوم المثقف في خطاب ابن رشد، في الفكر الفلسفي المغربي المعاصر طبعاً، هي الدراسة التي أنجزها الدكتور علي أومليل في كتابه «السلطة الثقافية والسلطة السياسية» (١٩٩٦). وعلي أومليل مفكر معروف بدراساته الهادة ذات الصلة بالثقافة وغير التراث. وهذه الدراسات، بأسستها النابعة، جعلته يحتل مكانة مهمة في خارطة الفكر العربي المعاصر، وللإشارة فهو بدوره مر من جسر الخلدونية إذ سبق له أن أنجز دراسة حول «الخطاب التاريخي» عند ابن خلدون، غير أنه بدأ- في هذه الأطروحة- «أكاديمياً صرفاً، بل إن ما سعى إليه- وبلغته- هو «تجنب الالتباس بين العصور والأفكار» (٤٣) «الخط بين عصور التاريخ والنظم الثقافية المختلفة» (٤٤) وما يهيم كذلك، كما ورد في نص المقدمة، هو «تصديق المجال التاريخي والثقافي الذي أنتج داخله الخطاب الخلدوني». ومعنى ذلك أنه كان يسعى على أن يثاق بقرائه عن للقياسات والتماثلات التي لا تخرج من دائرة تصديق الذات أو التأكيد على السبق التاريخي وقداصة الماضي. إلا أن القراءة التي تنظم دراسة «السلطة الثقافية والسلطة السياسية» تنحو منحنى لمر كما سناح ذلك بعد قليل. ويبقى أن نشير هنا إلى أنه إذا كان محمد عابد الجابري لا يشير في دراسته السالفة إلى أن قراءته لا تعدو أن تكون مجرد تأويل، فإن علي أومليل يشير إلى هذا التأويل مؤكداً أهميته في ذات الوقت، وهو يقول (أي علي أومليل) في منتقن دراسة (مستقلة) له حول ابن رشد: «كثيراً ما اتخذ الذين يدرسون التراث طريقة في البحث لا تعدو أن تكون شرحاً، أي أن يعمدوا إلى آراء هذا الفكر أو ذاك، يستعرضونها ويشرحونها شرحاً لا يكاد يخرج عن أن ما قاله المفكر القديم، يعيدون هم ليقولوه بكلام آخر ولا تغيير سوى التعبير» (٤٥).

وتتضمن دراسة «السلطة الثقافية والسلطة السياسية»، وهي التي تهمنا هنا، مجموعة من الدراسات المتفرقة، لكن ثمة ما يوجد بينها، وتجدر الإشارة إلى أن القراءة التي تنتظمها «نسقية»، وهي لا تحيد عن ثابت للمثقف والسلطة، ثم إن أغلب هذه الدراسات تتمحور حول التراث. وأول ما يستوقفنا في هذا

الإسلامي (٣٩)، هذا بالإضافة إلى أن الفارابي أراد- كما يضيف عبد السلام بن عبد العالي- أن يستلهم الفلسفة الإغريقية، ويقرأها في ضوء ما يمل به عليه واقعه الإسلامي لكنه لم يقع على الروح الانتقادية عند أفلاطون، وإنما ظل سجين الروح التطنيمية عند المعلم (٤٠).

من الجلي إذن أن «الظروف الإسلامية» كان لها تأثير واسع في عملية الشرح، إضافة إلى فكرة «فردانية الفلاسفة»، ويشرح عبدالله العروي هاتين الفكرتين قائلاً: (وستحضر نصه على طوله لأهميته) «ننتبه هنا إلى أن هذه النتيجة بالذات (أي فردانية الفلاسفة) ليست هي التي وصل إليها فلاسفة اليونان الكبار، إذ لا وجود للفردانية في مدينة أفلاطون غير أن التطورات التي حصلت بعد قيام امبراطورية الأسكندر وانهيار الجمهوريات الإغريقية دفعت الناس إلى تأويل المذهب الأفلاطوني تأويلاً فردانياً. وإلى اعتبار الجمهورية الأفلاطونية، لا كمخطط إصلاحي لدولة فطية، بل كاستطورة تعين الفرد على تلمس طريق النجاة بنفسه ولنفسه، فثائر الفلاسفة المسلمون بتلك التأويلات النيوأفلاطونية لأنها كانت توافق أحوالهم وظروفهم، يحق لنا أن نقول إن تأثير الظروف الإسلامية في فهم الفلسفة السياسية اليونانية كان أكبر من تأثير الفلسفة ذات الطابع اليوناني في إدراك الفلاسفة المسلمين الوضع المحيط بهم» (٤١) ثم إن فكرة الشرح كفيّة بأن تشرح لنا قلة المباحث السياسية في تراثنا مقارنة مع أبحاث أخرى مثل النفس والطب، وفي الواقع لا يزال هذا الوضع قائماً في الوطن العربي، إذ لا تألف للراكز والمعاهد والمؤسسات ذات الصلة بالأبحاث السياسية التحليلية والاستراتيجية.

ويمكن أن نقول، في خلاصة قراءة محمد عابد الجابري لنكبة ابن رشد، إن مصدر هذه النكبة نصه السياسي الوحيد، ومعنى ذلك أن الثقافة بالنسبة للدولة أداة أثيرة للسيطرة والهيمنة، ولذلك لم يجد المثقف بدا من الخضوع لهذه اللعبة، فالأمر يتعلق إذن بإكراهات وإرغامات، وأما بالنسبة للغة من التنبية فتتمثل في البحث عن النموذج والمثال، وفي هذا الصدد يمكن أن نرجع إلى خلاصة ما توصل إليه محمد عابد الجابري، وإن بخصوص محنة ابن حنبل، وذلك حين يقول: «ومازالت الوضعية في خطوطها العامة كما كانت بالأمس، لنختم إذن بالفولق إن علاقة المثقفين بالسلطة بالأمس (معتزلة وأهل السنة) أشبه ما تكون بعلاقة المثقفين بالسلطة اليوم (سلفيين أصوليين وعصريين

الصدد عنوان الدراسة «السلطة الثقافية والسلطة السياسية». ولا تقف عند هذا العنوان من موقع نقدي أدبي فنقول بأنه يمثل «عتبة» أو يفتح «شهوة» القراءة، أن بيت القصيد هو «الوأو» العاطفة التي تصل تركيبيا ودوليا ما بين السلطتين، ولذلك: ما هي الدلالات التي تستغرقها هذه الوأو؟ هل هي تفيد العية؟ أم الضدية؟ أم ما بينهما؟ وفي ضوء الدراسة فإن الحالة الثانية هي الغالبة، إن المثقف يعاني مشكلة السلطة المتمثلة هنا بالة الدولة. فهو لا يقوى على إعلان موقفه بشكل مباشر، بل يبيده بشكل مداور كما في حالة ابن رشد كما سنلاحظ بعد قليل. وفي أحيان أخرى لا يطنه نهائيا سواء بشكل مداور أو مباشر، لكن مع ذلك تعصف به آلة القمع وتلوي به السلطة، وهو وإن كان سياسيا مع اختيار الدولة. فإنه يريد أن يكون خارج ألها تأكيداً لبدأ «الاستقلالية» كما في حالة الجاحظ الذي أثر «لحرف الأب» على «مزاوله الكتابة» في دواوين الحكام، وغاية القول هنا إن الوأو العاطفة لا تفيد البتة أنه ثمة حدود فاصلة بين الثقافة والسياسة: لأن العلاقة بينهما ليست علاقة «حدود». وإنما هي علاقة «وجود». فالمثقف لا يمكن له أن يتخلص من السياسة، فهذه الأخيرة هي مثل الهواء الذي نتنفسه دون أن ندركه، والمثقف لا يعيش مفارقا للسلطة، فهي تحاصره وتلون خطابيه، وهو يتحرك على أرضها وفي حال عدم التوافق معها فإنه يسعى إلى تشكيل سلطة مضادة هي- في آخر المطاف- سلطة المثقف حين يحصر دوره في مزاوله النقد بدلا من المسيرة والاندماج. والسلطة هنا ليست بالمعنى الفوكوي (نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي الراحل ميشال فوكو) الذي يقود إلى ميكروفيزيانيات السلطة، واستراتيجيات الضطاب، وتدخل للعرفه والصفية.. إن السلطة هنا «مشخصة»، إضافة إلى ذلك فهي مدعومة بأجهزة الدولة الايديولوجية، إذا جازت عبارة لويس ألتوسير. ولذلك لا يملك المثقف إلا أن يتكيف مع هذه السلطة خاصة حين تظهر «أنبياء» وتفاوت هذه أساليب التكيف والرواغة تبعا لتفاوت المثقفين في علاقاتهم مع الدولة.

وفي ضوء هذا التحديد يمكن أن نهرج على مفهوم المثقف في الدراسة، وقبل ذلك، وكما هو معروف، هناك ما يزيد على مائة وستين تعريفا للثقافة، وهناك أكثر من زاوية يمكن الاستناد إليها في معالجة هذا المفهوم، وحتى إن كان علي أولملي يحترس بخصوص مقولة المثقف، طالما أنها مقولة جدائية معاصرة كما لاحظنا مع محمد عابد الجابري كذلك، فإنه لا يسلم منها كما

سنلاحظ فيما بعد، ويبيى أن نشير إلى أن الأطروحة، وعلى نحو ما يبدو لنا، التي تحرك الدراسة هي اصطدام المثقف بالة الدولة، الدولة التي تتدخل «بدعنف» من أجل تثبيت، ما يسمي علي أولملي في إطار الحديث عن محنة ابن حنبل، «دولة» العلم الشرعي وترسيم مؤسسة القضاء وفرض مذهب الدولة الكلامي (٤٦) ويهمننا هنا فكرة «الدولة» وغايتها التمثلة بضبط المجتمع وتوجيه علاقاته، إضافة إلى أن عملية الدولة هي قرينة سياسة الدولة بمخططاتها التي تريد أن تجعل من المثقف مجرد «وسيط» بينها وبين العامة التي شكلت مصدر خطورة مستمرة لها.

وتجدر الإشارة إلى أن علي أولملي يؤكد أهمية خطاب ابن رشد، وهو ما يتأكد من قوله بأن فيلسوف قرطبة رفض ما أنجزه فلاسفة الإسلام، وما أنجزه هؤلاء لم يكن في نظره (أي ابن رشد) سوى تحريف للفلسفة «الحقة»، أي فلسفة أرسطو الخالصة، فخطوها بالأفلاطونية تارة، وبالشرعية تارة أخرى، في عملية تأويل وجمع مفتعلن. ويضيف علي أولملي أن الغاية من رفض ابن رشد للقراءة الإسلامية الأرسطية كانت هي إنشاء خطاب خارج الضطاب الفلسفي الإسلامي المهود. مثلما يضيف أن هدف مشروع شرح ابن رشد لأرسطو إنما هو «إعادة الهوية» إلى الفلسفة، أي إلى العلم الحق، القائم على منطق «البرهان» وليس على غلبات خطابية (٤٧). وإذا كان محمد عابد الجابري يستخلص للوقف السياسي لابن رشد من «شرحه» لنص «جمهورية أفلاطون» فإن علي أولملي لا يستخلصه من هذا الشرح، فهذا الأخير يصنف كتب ابن رشد صنفين: ١ - كتب يشرح فيها أرسطو، وهي أقسام ثلاثة: الجوامع والمفاتيح والتفاسير. ٢ - كتب نقدية يستعمل فيها كل المعارف المتضمنة في كتب الشروح، ويوجهها ضد طائفتين من المفكرين خاصة. الفلاسفة الإسلاميين، والمتكلمين، وكلا الصنفين من الكتب يهدنان- في نظره دائما- إلى إقرار مشروع محد (٤٨)، وعلى الرغم من تمييزه بين هذين الصنفين من الكتب فإنه يقر بتدخلهما على مستوى الهدف الذي يجعل منهما كلا موحدا في خطاب ابن رشد، ويخلص الإشكالية الرشدية في كونها تدور داخل الأمة. تنطلق من مشروع إصلاح، وفي حدود مفهوم الإصلاح كما يقرر لدخل الفكر الديني الإسلامي (٤٩) فطلي أولملي لا يسائر إذن تلك التصورات التي تقول إن أراء فيلسوف قرطبة ومواقفه جاست متضمنة في شروحاته فصب، ويبيى أن نسأل. أين تكمن اللواقف السياسية لابن رشد؟ يجيب علي أولملي هنا قائلا: «إن

الأوساط الثقافية والجامعية. إنهم يريدون تماشي المعارك الجدلية إذا ما ذكروا اسم هذا المنقف وأعملوا ذكر المنقف الآخر. كل ذلك قد يجوز، ولكن هذا الانغلاق السكولاستيكي داخل الذات يكلف ثمنًا باهظًا على صعيد الحياة الثقافية والمناقشة العلمية في المجتمعات العربية بشكل عام» (٥٣)

من الجلي إن أن على الرغم من اختلاف القراءتين على مستوى المصدر الذي يستخلص منه الموقف (موقف ابن رشد تجاه الدولة) فإن هاتين القراءتين تلتقيان في إمكانية توليف مفهوم المنقف في تراثنا، هذا وإن كان علي أميليل يحترس بخصوص مثل هذا التوليف طالما أن مفهوم المنقف يرتبط بمرجعية أوروبية. وكان الأمر هنا يتعلق بمحدودية التراث، على مستوى استيعاب مفاهيم الحدثة. وهو ما تفت حده عند محمد عابد الجابري لكن في إطار دعوى «الانتظام داخل التراث». والسؤال الذي يمكن أن نطرحه هو التالي: هل يسلم علي أميليل من «الفهم المعاصر» في قراءته؟ وقبل ذلك فهو - نظري - يلتقي مع محمد عابد الجابري في كون المنقف «منخرطًا» في قضايا عصره، لكنه «مستقل» - أي ينبغي أن يكون ذلك - بمواقفه تجاه الدولة على ما في هذا القول من تناقض ظاهري. فالمنقف يعين فاعليته تجاه الدولة ومخططاتها وما ترسمه للمثقفين والرعايا، وعلي أميليل، وإن كان يطرح في كتابه «في التراث والتأويل» في أثناء الحديث عن الفكر الخلدوني، مسألة «معرفة حدود التأويل» بحكم أن اهتمام المثقفين العرب بتراثهم المكتوب ليس من قبيل معرفة العلم بذاته. بل للدفاع عن هوية جماعية، ذلك أن التأويل يفرض نفسه منذ البداية (٥٤) فهو بدوره، خصوصًا في دراسته حول «السلطة الثقافية والسلطة السياسية». ينزاح عن هذه الحدود إلى ما يسميه أحد دارسي التأويل أمبرطو أيكو به «التأويل المفرط» (Suninterpretation) (٥٥). وقد نجد لذلك تبريرا وعند علي أميليل نفسه حين يقول في حوار أجري معه على هامش ندوة «ابن رشد ومدرسته في الغرب الإسلامي» (كلية الآداب / الرباط، أبريل ١٩٧٨): «إننا لم ننقص ميكيلا ولا ذهنيًا عن الماضي كما هو الشأن بالنسبة لمجتمعات أخرى وهذا ما يفسر بطبيعة الحال، الحدة التي تتناول بها مسألة التراث هذه» (٥٦). وفي هذا السياق يمكن أن نركز على أطروحة «المنقف الديمقراطي» التي بدت لنا موجهة لقراءته، في نص المقدمة، إلى عبارة «تجديد العقل للعالم لكي يتقبل القيم الديمقراطية». وفي السياق نفسه إشارته إلى أن «الالتزام الأول للكاتب هو الالتزام

الذي نراه هو أن أفكار ابن رشد السياسية لا توجد، على عكس ما قيل، ضمن شروحه على كتابات أرسطو في السياسة بل ينبغي البحث عنها في صنف آخر من كتبه غير «الشروح» أي في كتبه التي وضعها لنقد المتكلمين. وهنا يجب أن نقوم بنوع من إعادة التركيب النظري لكي نستخرج الآراء السياسية لابن رشد، وهي تختلف تماما عن آراء أساتذة أرسطو» (٥٧)، وأما الآن فانه يمكن أن نسأل السؤال حول أسباب هذا الفقد، وخلاصة علي أميليل هنا: هي أن نقد ابن رشد الأشاعرة والغزالي الأشعري كان نقداً بكيفية غير مباشرة لمؤسس السلطة الموحدة في المغرب ابن تومرت الذي ادّاع المذهب الأشعري في هذه البلاد... ورسمته الدولة التي انبثت على دعوته، والذي جعل من قضية إحقاق الرباعين كتاب الغزالي «الإحياء فرس رهاقه السياسي» (٥٨) ومعنى ما سبق أن ابن رشد لم يستطع التصريح باسم ابن تومرت فالتجسأ إلى هذا الأسلوب غير المباشر. وهذا شيء مشروح وقدتدح بسبب موجات القمع السافرة التي عصفت بالكثيرين.

ومن أول وهلة يظهر لنا أن قراءة علي أميليل تختلف عن قراءة محمد عابد الجابري، وفي الواقع كلاهما يركز على الموقف السياسي لابن رشد، فهما متفقان على مستوى المنبع، لكنهما مختلفان على مستوى النتائج المرتبطة بالتأويل، وتأويل كل واحد منهما يكمل - في نظرنا - الآخر، ويؤكد من ثم ثراء النص الرشدي والتأويل في ذات الوقت. وفي هذا الصدد هل يمكن القول بأن علي أميليل حاول من خلال هذه الدراسة الرد على قراءة محمد عابد الجابري كما ذهب إلى ذلك البعض (٥٩)؟ وكما يمكن أن نستنتج فور الانتهاء من قراءة الدراسة، غير أنه تجدر الإشارة هنا إلى أن علي أميليل كان قد أشار في حوار قد أجري معه، في أعقاب نشر الدراسة، بأن التفكير في الأبحاث المتضمنة فيها تعود إلى ما يزيد عن عقد من الزمن أي قبل ظهور دراسة محمد عابد الجابري بسنوات، ولكن هذا لا يعني من الحديث عن لعبة الإحالة على الأسماء، والمراجع، وهي مسألة تستحق وقفة متأنية وتطرح أكثر من علامة استفهام، وقد عير مفكر في حجم مصدر أركان من هذه المسألة بوضوح تام قائلا: «ولكن للأسف فإن للمثقفين العرب (والغاربة بشكل خاص) لا يستشهدون ببعضهم البعض، إنهم يأنفون من ذكر أسماء بعضهم بعضاً، ربما يخشون من إرضاء البعض إذا ذكروا البعض الآخر وأعماله. وربما كانوا يريدون مراعاة الحساسيات، وهذا شيء وارد في

بالديمقراطية، ويعددها فليختلف المختلفون» (٥٧) وخلفية الديمقراطية هي التي حركت أيضا كتابه «في شرعية الاختلاف» (١٩٩١)، حين راح يبحث في دلالات الاختلاف: لاختلاف المنطق للسلم مع الآخر (أقلية غير مسلمة) سواء في موقع القوة أو الضعف، واختلاف المذاهب الإسلامية في تعاملها للأصول والفروع وما إذا كانت توحد بين المذهب والسلطة، وللإشارة هناك عودة قوية لسلالة الديمقراطية من دلائل الفلسفة السياسية والتراث الفلسفي اليوناني ذاته. وهي عودة لافتة في الفكر انجلوسكسوني مقارنة مع الفكر الفرنسي، وفي هذا الصدد يمكن الحديث عن الأبحاث الرصينة للمفكر اليهودي ليو ستراوس (١٨٩٩-١٩٧٣) الذي لقب بالفيلسوف السياسي، والذي أرجع أزمة الفكر الحديث إلى القطيعة التي تمت بين الفلسفة السياسية الحديثة والفلسفة السياسية الكلاسيكية، مثلما ألح على أن مشكلة الفلسفة السياسية لا تنفصل عن مشكلة الفلسفة ذاتها. دون أن تغفل تشديده الكبير على افلاطون وتلميذه الغرابي وابن ميمون، فهؤلاء يمثلون المنابع العميقة لفكره (٥٨). وان هناك تصورات أخرى ترى أن الديمقراطية تجلت عند السوفسطائيين أكثر مما تجلت عند سقراط وأفلاطون وأرسطو، وهو ما لم نتعودنا عليه كتب تاريخ الفلسفة (٥٩).

أما القراءة الثالثة التي تستوقفنا بخصوص النص الرشدي فهي قراءة ناقد أدبي هذه المرة ويتعلق الأمر بعبد الفتاح كيليطو الذي فتح آفاقا جديدة في مجال قراءة التراث الأدبي والسردى بشكل خاص. وأننا أصبحنا نعيش في زمن تحول فيه أكثر من ناقد إلى ما يعرف بالناقد الثقافي. أي الناقد الذي لا يتوقع في إطار الدرس الأدبي الضيق، وهذا ما ينطبق على كتاب «لسان آدم» لعبد الفتاح كيليطو. ويهمن في هذا الكتاب مقال تحت عنوان «ترحيل ابن رشد». ومعالجته لابن رشد تختلِف جذريا عن معالجة محمد عابد الجابري وعلي أومليل. إثناء إزاه قراءة تستند إلى استراتيجية مفارقة. إننا لسننا إزاه مفكر يسعى إلى «تشخيص» أنساق الفكر وأعطاب السلطة، وبالتالي اقتراح حلول، وإن في منظور غير جاهز. وذلك من أجل الاسهام في الإجابة على الأسئلة الملحة التي تستأثر بالمرحلة. إننا أمام قراءة يظهر أنها تسعى في المقام الأول إلى «اللقاء». إلا أن هذا لا يعني أنها قراءة تنغلق إلى الخلفيات المنهجية والثوابت العرفية التي تستند عادة فعل القراءة وتمتعها من ثم بعض الفاعلية والقدرة على استنباط الأسئلة الممكنة، إن نص «لسان آدم». ككل

إنجازات عبد الفتاح كيليطو، يعكس فهما معنا لتاريخية القارئ وتاريخية المقروء، والأنساق المعرفية/ الأنطولوجية التي تصل ما بينها. ومع عبد الفتاح كيليطو تغدو الحياة تأويلا، وإن كل ما هناك لا يعدو أن يكون تأويلا على تأويل، التأويل الذي يحرك الإنسان والتاريخ، التأويل الذي «نحيا به». والتأويل عند عبد الفتاح كيليطو يقوم على- ما نسميه- هانس جورج جادامير به التطبيق (Application) الذي هو مظهر مكون (بالكسرة) والشدّة على الواو) للفهم، الفهم الذي يقوم بدوره على أساس فينومينولوجي (٦٠). والتطبيق هنا لا يحصر مشاكل التأويل في المنهج أو النماذج فحسب، هناك الذات أيضا «الوساطة الملطقة» (مفهوم فينومينولوجي) ما بين التاريخ والحقيقة. تلك الوساطة التي يراها هيجل في أساس الومينوطيقا (٦١) من هنا فإن «لسان آدم» هو في جانب منه، «لسان كيليطو» أيضا.

وأهمية قراءة عبد الفتاح كيليطو في كونها تلتفت إلى موضوع «الترحيل» بخصوص ابن رشد، أي إلى موضوع لا يدخل عادة في إطار الاهتمام بالإشكالات الكبرى عند ابن رشد مثل «الفصل ما بين الحكمة والشرعية» أو «خلود النفس أو الشرح... الخ وموضوع «الترحيل» يدخل بدوره في إطار النكبة التي تحدث عنها محمد عابد الجابري وعلي أومليل، ويبحث صاحب الأدب والغرابية في نسق الترحيل... وهو لا يركز على بعد المنطق في خطاب ابن رشد، هو يتحدث عن الفيلسوف ويكرر عبارة «فيلسوف قرطبة» على امتداد الدراسة. وإن كان يشير إلى «حرق كتب الفلسفة» والأوامر السلطانية «وتشتت التلاميذ» و«دراسة الناس من العامة وهم يطردون ابن رشد بسفالة من خارج قرطبة». وعنصر الفيلسوف في خطاب ابن رشد لا يخفى عن ذهن علي أومليل الذي سلفت الإشارة إليه، بل هو يرى أنه من النادر أن يجتمع الأمران في شخص واحد فيكون فقيها فيفلسوفا (٦٢). ويضيف: «إن المفارقة في الشخصية الثقافية لابن رشد، هي أنه كان يصيغ ويمسي على الناس وهو «يلعب» دور الفقيه، ثم هناك الوجه الآخر، وهو شخصيته الثقافية الحقيقية، كما كان يراها لنفسه: وهي أنه فيلسوف يعطي لعلمه الفلسفي القيمة الأولى» (٦٣) والخلاصة هنا أن الفيلسوف ليس هو المنطق، لكنهما اجتماعا في شخصية ابن رشد، ويمكن أن نستأنس هنا بالتمييز اللافت الذي أقامه ليو ستراوس. وقد سلفت الإشارة إليه قبل قليل. بين المنطق والفيلسوف، فالأول مفهوم سياسي وأخلاقي، أما الثاني فهو يسعى إلى المعرفة، وحتى

إذا ما سعى إلى غيرها فلا يسعى إليه في المقام الأول. (٦٤) ولقد كان وراء نكبة ابن رشد شرحه لكتاب «جمهورية افلاطون» وفي هذا الشرح كشف عن موقفه كما لاحظنا في القراءتين السابقتين، أما ابن رشد في قراءة عبد الفتاح كيليطو فهو كما سنرى- يسعى إلى الفلسفة أو يبدو مهموما بها.

ويقول عبد الفتاح كيليطو في مفتتح نص «الترحيل»: «في شهر مايو ١١٩٩م تحرك موكب جنائزي في مراكش اتجاه قرطبة، طوال أيام وأيام. سار الموكب عبر الجبال والوديان حتى البحر المتوسط، ثم بعد أن قطع المضيق، تابع سيره البطيء والشاق حتى عاصمة الأندلس، هناك دفنت جثته، جثة ابن رشد والواقع أن هذا دفن ثان، لأن الإمام دفن شهوياً قبل ذلك، في مراكش، هو الذي كان يتأرجح بخصوص حشر الأجساد، قد أخرج إذن من القبر ورحل إلى المدينة التي ولد بها» (٦٥) وإذا ما سألنا حول سبب هذا الترحيل فإن عبد الفتاح كيليطو يجيب قائلاً: «يمكن تأويل هذا القرار بأنه تكريم للفيلسوف. وطريقة للاعتراف بقيمته، وتشريف ذكره، غير أنه من وجهة نظر أخرى، يمكن كذلك الاعتقاد بأن جثة ابن رشد لم يكن منظوراً إليها بوصفها منبعاً للكرامات والنعم، فلم يحتفظ به في الأرض الأفريقية، وطرد من جنوب المتوسط، وفي القبر الذي ظل فارغاً يقال إنه دفن به الولي أبو العباس السبتي» (٦٦).

ويضيف كذلك: «لا ابن عربي، ولا ابن الحكم، ولا ابن جبير يستطيع تخمين أن ترحيل جثمان ابن رشد، سيكون له بالنسبة لنا نحن، مدلول دقيق. رفض ارسطو، وترحيل الفلسفة إلى اللاتين» (٦٧) وفي ضوء هذه الفكرة ويمكن أن نستحضر نعت محمد عابد الجابري لفلسفة ابن رشد بأنها «فلسفة مستقبلية». ومعنى ذلك أنها أقرب إلى فكر عصر النهضة في أوروبا على الرغم من ارتباطها بارسطو، وهل هناك فيلسوف لا يرتبط بارسطو بشكل من الأشكال كما يضيف صاحب-نحن والتراث» (٦٨).

وخلاصة عبد الفتاح كيليطو أن: «دفن ابن رشد لم ينته بعد» (٦٩) وهي خلاصة لافتة، ومقادها أن حدث «الترحيل» لا يزال قائماً. وهو ما يمكن أن نلاحظه في محاولات «اغتيال العقل» وطمس العقلانية، إضافة إلى الاضطهاد الذي تعرض له بعض المفكرين مثل «ترحيل» الفكر المصري المستنير نصر حامد أبوزيد، من هنا إذن كان دفاع القراءات الشرقية (للمصرية بشكل خاص) عن معطى التنوير في أثناء التعامل مع الخطاب الرشدي

أو غيره من الخطابات الأخرى التي تسمح بمثل هذه الأليات الدفاعية، وهو ما لا نلاحظه في الغرب لاعتبارات تاريخية وثقافية محددة، ويظهر أن خلاصة كيليطو (الساقلة) يمكن أن تفيد أيضاً أن حدث «الترحيل» لا يزال أفقاً للتأويل، لكن في المنظور الذي يفرضي إلى التأكيد على أهمية الخطاب الرشدي ذاته. إن ابن رشد في قراءة عبد الفتاح كيليطو يسعى إلى موازنة الفلسفة عكس ابن رشد في قراءة كل من محمد عابد الجابري وعلي أولملي الذي يسعى (أي ابن رشد) إلى تركيز أفق النقد/ نقد الانسداد والاستبداد اللذين تفرضهما آلة الدولة القائمة التي ترى في المثقف ما يهدد علاقتها مع العامة التي هي مصدر تمركزها وتسلسلها، وهذه إشكالية لا تزال قائمة، وإن كان مفهوم المثقف قد تغير جذرياً بسبب الزلزلة التي تعرض لها من أساسه.

## الهوامش والإحالات

- ١ - فلول سعيد، الثقافة والأميرالية، ترجمة د. كمال أبو دج، الأولى، بيروت، ١٩٩٧، ص ٩٩.
- ٢ - د. محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٤، ص ٩١.
- ٣ - Hans George Vente et Methode, Seuil ١٩٧٦ P89.
- ٤ - Alain de Libera: la philosophie medievale. - ٤ Puf, 2eme edition, 1995, P165.
- ٥ - محمد أركون، الإسلام والحداثة/ مواقف ٥٩- ٦٠، صيد- خريف ١٩٨٨، ص ٣١.
- ٦ - علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ١٩٩٥، ص ٩٢.
- ٧ - أوليفر ليبان: ماذا بقي من فلسفة ابن رشد، ترجمة مفاد عرفة مسية/ دراسات اندلسية (تونس)، العدد ٢٠، يونيو ١٩٩٨، ص ١٩.
- ٨ - Alain de Libera: la philosophie medievale, 197٥, ص ٢٥.
- ٩ - محمد أركون، الإسلام والحداثة/ مواقف (مجمع سابق) ص ٢٥.
- ١٠ - محمد أركون، ابن رشد والفكر العقلاني والإيمان المستنير، ترجمة هشام صالح/ عالم الفكر، العدد ٢٧، الرابع، أبريل- يونيو ١٩٩٩، ص ٢٢، ص ٢٤.
- ١١ - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته، دار الفارابي، ١٩٨٨، ص ٤١.
- ١٢ - Alain de Libera: la philosophie medievale, P161.
- ١٣ - أنظر جمال الدين الطبري، لفت الرشدي، دار توفيق، الدار البيضاء، ١٩٨٦، (نص للفدنة).
- ١٤ - أنظر يحيى بن الوليد، التراث والقراءة- دراسة في الخطاب اللغوي عند جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.
- ١٥ - أنظر فضاليا في نقد الفيلسوف، ترجمة عاشق صالح، دار الطليعة، بيروت ١٩٩٨.
- ١٦ - د. طاهر أيب، العلم والمثقف والانتهاجسي / الانتهاجسي العربية (كتاب جامعي)،

الدار العربية للكتاب، تونس (بدون سنة النشر)، ص ١١

١٧ - أنظر نظيفة (ابن رشد في جامعة القاهرة رؤية نقدية تنزع الدراسة عن «الوالميد»

تعلية على الفزالي/ جريدة «الحياة» (البيضاء)، لأحد ١٧ يناير ١٩٩٩، العدد ١٣١٠٠

١٨ - جورج تامر. تلخيص ابن رشد لكتاب الفلاكون في السياسة وشبكة التراث/

«الحياة»، الخميس ٢٧ أغسطس ١٩٩٨، العدد ١٢٥٩

١٩ - أنظر. نص المقدمة التمهيلية للدكتور محمد عبد الجباري/ الضروري في السياسة/

مختصر كتاب السياسة لأفلاطون، ابن رشد، نقله عن العربية د. لعمد شعلان، مركز

الدراسات الوحدة العربية، ١٩٩٨، ص ٢١.

٢٠ - حوار مع طه عبدالرحمن علي هاشم ندوة «ابن رشد ومدرسته في الغرب

الإسلامي»، فبراير ١٩٧٨/ أنقل، العدد، أكتوبر ١٩٧٨، ص ١١.

٢١ - محمد النصاحي ألوجه والعدالة لابن رشد دار الطليعة، ص ٢٩، ص ٣٠، ص ٣٥

٢٢ - د. محمد عبد الجباري العقل السياسي العربي، مبادئ وتجليات، للركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء/ بيروت (بدون سنة النشر)، ص ٣٥

٢٣ - المصدر نفسه، الصفحة نفس

٢٤ - د محمد عبد الجباري المتكفون في الحضارة العربية. مركز دراسات الوحدة

العربية، ١٩٩٥، ص ١٦

٢٥ - المصدر نفسه، ص ٩

٢٦ - أنظر د. طاهر ليبيا جراسي في الفكر العربي/ جراسي وقضايا المجتمع

للمسي (كتاب مجامع)، دار كتان، دمشق ١٩٩١، ص ١٦٤- ١٨٠

٢٧ - د. محمد عبد الجباري المتكفون في الحضارة العربية، ص ٢٠- ٢١

٢٨ - المصدر نفسه، ص ٢١

٢٩ - أنظر في هذا الصدد

- عبد الرحمن البعوقي العضور الرشدي في الفكر الغربي الوسيط/ مقدمات

مغربية-ت العدد ١٥، شتا، ١٩٩٨، ص ٧٨- ٨٧

- هاشم صالح ابن رشد في مرآة الفكر الفرس المعاصر/ عالم الفكر (مراجع سابق)

ص ١٧٧- ١٩٨.

٣٠ - د محمد عبد الجباري المتكفون في الحضارة العربية، ص ٦٦

٣١ - المصدر نفسه، ص ٣١

٣٢ - نص المقدمة التمهيلية لعمد عبد الجباري/ ابن رشد الضروري في السياسة،

ص ٤٤

٣٣ - ماجد فخري ابن رشد فيلسوف قرطبة، منشورات دار المشرق. الطبعة الثانية،

(بدون سنة النشر) ١١٩

٣٤ - د محمد عبد الجباري المتكفون في الحضارة العربية، ص ١٤٨.

٣٥ - نص المقدمة التمهيلية لعمد عبد الجباري/ ابن رشد الضروري في السياسة،

ص ٣٩

٣٦ -

٣٧ - نص المقدمة التمهيلية لعمد عبد الجباري/ الضروري في السياسة، ص ٢٧

٣٨ - المصدر نفسه، ص ٢١

٣٩ - عبد السلام بن عبدالمالي الفلسفة السياسية عند الفزالي، دار الطليعة، بيروت،

١٩٧٩، ص ١٣٠

٤٠ - المصدر نفسه، ص ١٣٧

٤١ - عبدالله العروي مفهوم الدولة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت،

الطبعة الخامسة ١٩٩٢، ص ١١١

٤٢ - د محمد عبد الجباري المتكفون في الحضارة العربية، ص ١١٥

٤٣ - د. علي أرميليل. الضلال اللاتريفي- دراسة منهجية ابن خلدون، معهد الانماء العربي

(بدون سنة النشر) ص ١٩٧.

٤٤ - المصدر نفسه، ص ٢٣٢

٤٥ - د. علي أرميليل. التناويل والتوازن/ أعمال ندوة «ابن رشد ومدرسته في الغرب

الإسلامي»، جامعة محمد الخامس، ٢١- ٢٢ أبريل ١٩٧٨، ص ٢٢٥، وقد نشر في كتابه

في التراث والتناويل، للركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

٤٦ - د. علي أرميليل السلطة الثقافية والسلطة السياسية، مركز دراسات الوحدة العربية،

بيروت، ١٩٩٦، ص ٢٨

٤٧ - د. علي أرميليل في التراث والتناويل، ص ٨- ٩.

٤٨ - المصدر نفسه، ص ٢٢

٤٩ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها

٥٠ - د. علي أرميليل السلطة الثقافية والسلطة السياسية، مركز دراسات الوحدة العربية،

بيروت، ١٩٩٦، ص ٢٨٠.

٥١ - المصدر نفسه، ص ٢٠٨

٥٢ - أنظر إبراهيم نغراب. الملقب والسلطة- قراءة في كتاب «السلطة الثقافية والسلطة

السياسية/ العلم الثقافي، ١٢ فبراير ١٩٩٩

٥٣ - محمد لركون قضاليا نقد العقل الديني، ص ٩٦

٥٤ - في التراث والتناويل، ص ٤٢.

٥٥ - أنظر -

Umberto Eco: Interpretation et surin

terpretation, Trd: Jean Pierre Cometti, Puf, ١٩٩١

٥٦ - حوار مع علي أرميليل/ أفلام (مراجع سابق)، ص ٢٣- ٢٤

٥٧ - د علي أرميليل. السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص ٢١

٥٨ - أنظر نص التقديم لترجمة العربية

Leo Strauss: Quest ce que. la philosophie politique? -

Trad: Oliver Sedeyn- Puf, 1992

٥٩ - أنظر

philosophiques, Douzieme annee, No 17/18. 1996/1997. -

hes Grecs et la democratie/ revue Tunisienne des etudes

George Gadamer: Verite et Methode.. P17. P148. - ٦٠

Ibid. P185. - ٦١

٦٢ - د علي أرميليل. السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص ١٩٧

٦٣ - المصدر نفسه، ص ٢٠٤

٦٤ - أنظر: نص تقديم الترجمة الفرنسية

decrre. Trd: O. Benichon- Sedeyn. Presses Pocket. 1989.

Leo Strauss La persecution et Lar

٦٥ - عبد الفتاح كيليطو لسان آدم، ترجمة عبدالكبير الشوقاني، دار توبقال، الدار

البيضاء، ١٩٩٥، ص ٦٣.

٦٦ - المصدر نفسه، ص ٦٣

٦٧ - المصدر نفسه، ص ٦٥

٦٨ - د محمد عبد الجباري. نص والتراث- قراءة معاصرة في تراثا الفلسفي، الركز

الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الرابعة، ص ٢٥

٦٩ - عبد الفتاح كيليطو لسان آدم، ص ١٧.

## خطاب التأويل، خطاب الحقيقة

عمر مهيل \*

قد لا أضيف جديدا إذا ما ذكرت في بداية هذا المقال أن الحديث عن مبحث «التأويل» أو «التأويلية» يحيلنا مباشرة إلى فيلسوف ألماني معاصر ارتبط اسمه بهذا المبحث ارتباطا حميميا ألا وهو: «هانز جورج جادامير» H.G.Gadamer. صحيح أنه قد يحيلنا أيضا إلى شلاير ماهر Schleier macher أو «هيرش» أو «أبل» Apel أو «دلتلي» W.Dilthey أو هابرماس Habermas. أو حتى هيدجر Heidegger وجميعهم من الفلاسفة الألمان المعاصرين، أو إلى «ريكور» P Ricoeur و«فرانسوا فال» F.Wahl في فرنسا وذلك بدرجات متفاوتة، إلا أن العودة إلى جادامير هي عودة إلى الأصول، فقد احتل الاهتمام بالتأويل مساحة معرفية واسعة ضمن مشروع الفلسفي.

إذن ما هو التأويل في تحديد جادامير؟ ما هي إسقاطاته في المجال الفلسفي المعاصر؟ وكيف أصبح هذا المفهوم يعبر عن نقد جادامير لمفهوم الحداثة كما بلورته الأدبيات الغربية؟

### ١ - خطاب التأويل:

عندما نشر جادامير كتابه «الحقيقة والمنهج» سنة ١٩٦٠ ربما لم يكن يتوقع أنه سيصبح في مدة زمنية قصيرة محل اهتمام ودراسة ونقد، فقد أثار استخداًه لكلمة «التأويل» Herm eneutique جدلاً واسعاً داخل الأوساط الفلسفية الألمانية، وذلك من حيث ملامسته لمعارف متقاربة فنية وأدبية وكذلك تعمقه في البحث عن أسس الموضوعية في العلوم الإنسانية، وهذا ما يفصح عنه منذ مقدمة كتابه سابق الذكر بقوله: «إن الدراسات التي سقراًها هنا تعالج مشكلة التأويل، ذلك أن ظاهرة الفهم ومن ثم تأويل ما فهم تأويلاً صحيحاً لا يشكل مشكلاً متميزاً يتعلق بمنهجية العلوم الإنسانية فقط، فالفهم وتأويل النصوص ليسا حكراً على العلم ولكنهما

يتعلقان أساساً بالتجربة الشاملة التي يكونها الإنسان عن العالم، ومن ثم فإن ظاهرة التأويل ليست مشكلة منهجية» (١). فالرمان الحقيقي هنا لا يتعلق ببلورة منهجية معينة لقراءة النصوص وفهمها وتحديد النصوص ذات الطابع العلمي، أو بتلبية رغبة دنيئة لدى الإنسان ببلوغ المنهج المثالي، أو على الأقل الأقرب إلى الدقة في مجال المعرفة مادام الأمر يتعلق بالمنهج والحقيقة أيضاً، وإنما يتعلق بتقدير أولى بتحديد المفاهيم والنظريات بوصفها المنحل إلى اكتساب المعارف وبالتالي الوصول إلى الحقائق.

إن مشكل التأويل في نظر جادامير، ومن ثم مشكل الفهم بصفة عامة، لا يكتفي باستقصاء علاقات الإنسان بالعالم والأشياء على أهمية هذه العلاقات وإنما يعمل على بلوغ الخصوصية والاستقلالية داخل المنهج العلمي ذاته بل ويعمل على مقاومة ذلك التوجه الذي يعمل على اذابة داخل المنهج

\* أكاديمي من الجزائر

إن العلم، وعلى الرغم من ثقافته داخل سيرورة الحياة الاجتماعية، إلا أنه لا يمكنه أن يؤدي وظيفته الاجتماعية بكل نجاعة وفعالية إلا إذا أفصح عن حدوده وعن نسبية هامش الحرية للتأويل لديه، إذ من الوهم أن نعتقد أن حرية مطلقة لا رابط ولا ضابط لها، ومن هنا يأخذ التأويل الفلسفي كل مشروعيته، فهو الذي بإمكانه مجاوزة إشكالية هذه النسبية على اعتبار أنه لا يريد احتكار الحقيقة بقدر ما يحرص عليها، ومن هنا أيضا يصبح التأويل الفلسفي التعبير الأكثر ملائمة وصدقا عن وضع الفلسفة في عصرنا من حيث أنها هي أيضا تخلصت من نسقيتها التقليدية وصارت أكثر انفتاحا على الإنسان وأكثر التصاقا بالواقع، كما أن للتأويل أهمية بارزة بالنسبة لنظرية العلم لأنه يقوم بفتح آفاق جديدة أمامه تمكنه من مقارنة الحقيقة بطريقة مرنة في مجال معقد ك مجال علوم الروح على الخصوص. (٢)

لنعد إلى مفصلة التساؤل حول مفهوم التأويل، فقد قلنا في البداية إنه يتعلق بعملية الفهم. أو هو باختصار «فهم الفهم»، ولكن فهم ماذا؟ إنه فن فهم النصوص وهو في الواقع ليس مبحثا جديدا وإنما يفرض إلى أعناق التأويل المسيحي ولكن الجديد هو كيفية توظيفه من قبل جادامير خاصة وفلاسفة التأويل بشكل عام. ذلك أن التأويل- الذي كان ملحقا باللاهوت وفقه اللغة- عرف تطورا منهجيا كان قاعدة أساسية لجمال التطورات التي وقعت في مجال العلوم الإنسانية حتى يمكننا القول أنها تحولت عن هدفها الأولي- وهو هدف برجماتي- وهو المساعدة على فهم النصوص الأدبية، وهو لم يعد غريبا عن النصوص الأدبية فصب، بل تعداها إلى ضروب معرفية أخرى كانت تعتمد التأويل كالحقوق والفلسفة، وعليه فإن التأويل لم يكتسب مكانته اللائقة ضمن منظومة العلوم الإنسانية إلا من خلال ظهور ما يسميه جادامير «ميلاد الشعور التاريخي» مع أن استخدام مصطلح «الشعور التاريخي» باطلاقة يضعنا أمام إشكالات كثيرة، فإذا ما تأملنا العمل المنجز في هذا الميدان، وهو جهد سابق لمحاولة دلتا\*، إعطاء علوم الروح أساسا تأويليا، فإننا سنجد قد أخرج الإشكالية الخاصة بالتأويل إلى مجال البحث والمسألة وهذا في حد ذات شيء هام، وكمثال على هذه الأشكالية سنأخذ مبحثا خصبا وهو «الفن» أو «الظاهرة الفنية» على اعتبار أن مستويات الحوار- حتى لا نقول الصراع- بين الحقيقة والمنهج عند جادامير تتم في مجالات ثلاثة

العلمي بأن يجعله تجليا من تجلياته المتعددة، من هنا إذا كان التأويل هو من جهة دعوة إلى الحوار والتفاعل مع العلوم الإنسانية والعلوم عامة، فإنه من جهة أخرى دعوة إلى مقاومة الانحلال والذوبان في هذه العلوم كما هو الشأن عند بعض المغالين في التشبيه بالعلم والعمل على جعله مقياسا للمعرفة الأوحده، وما كتاب «الحقيقة والمنهج» إلا دعوة ملحة لهذه المقاومة من «الداخل» وذلك بتحديد معنى «الحقيقة» ومعنى «المنهج» في أن واحد.

ففي موازاة الشمولية التي يدعيها المنهج العلمي يلجأ المنهج التأويلي- إن صح التعبير- إلى بحث طريقة جديدة أساسها توزيع مساحة توليد الحقيقة وجعلها أكثر مرونة وإنسيابية، وأكثر انفتاحا على المعارف الأخرى، فقد تتلامس فيه العلوم الإنسانية مع فروع معرفية أخرى وتشكل تجارب مشتركة معها دون أن تكون لها علاقة بالعلم، أو أنه لا يمكن التأكيد من قيمة تجاربها بالطرق العلمية التقليدية كتلك التي تكونها مع الفلسفة الفن، وحتى مع التاريخ، ومع أن التأويل في تحديد جادامير يعطي أهمية خاصة لبناء المفاهيم الفلسفية ونحتها بوصفها منطقتا أوليا لبناء المعارف إلا أنه يرفض المغالاة في هذا الجانب بحيث تتحول هذه المسألة إلى لعبة في حد ذاتها، فعملية نحت المفاهيم عنده ليست عملية مجردة منسلفة عن العالم والواقع، بل إنها تسنح وتأخذ كل مصداقيتها وشرعيتها من الممارسات العلمية ومن الاحتكاك بالواقع والأشياء لذا يرى جادامير: «أنه إذا ما أردنا أن نموقع عملنا داخل المنظومة الفلسفية لعصرنا، فإنه ينبغي أن ننطلق من أننا حاولنا أن نقدم إسهاما يكون بمثابة حلقة وصل بين الفلسفة والعلوم، ومن ثم مواصلة العمل المنجز في ذلك المجال الواسع الذي هو مجال التجربة العلمية هذا دون أن ننسى تساؤلات هيدجر الجذرية التي أفادتنا أيضا بإفادته» (٢).

إلا أن السؤال الذي يفرض نفسه هنا بالحاح ويتعلق بالعلاقة الاشكالية بين الفلسفة والعلم، ويمكن الأشكالية يتلخص في الصيغة التالية: هل يجوز لنا أن نلوم التفكير الفلسفي على عدم التعامل مع البحث العلمي باعتباره غاية قائمة بذاتها، أي بحثا علميا خالصا، في الوقت الذي يهتم فيه (أي التفكير الفلسفي) بالنظر إلى العلم نظرة شاملة تضعه ضمن حدوده المنهجية من جهة وضمن الظروف الإنسانية التي ينتج فيها من جهة أخرى؟



المجال الجمالي ويتعلق بالأعمال الفنية، والمجال التاريخي ويتعلق بالموروث الماضي، والمجال اللغوي ويتعلق بالعلاقات والمعاني والدلالات، إذن عند تطرقنا لمسألة الفن نجد أنفسنا أمام المفارقة التالية: فمن جهة أوضح جادامير بشكل لا لبس فيه أن ما يسميه «المفاضلة الجمالية» أو «المنتوج الجمالي» ما هو إلا تجريد غير قادر على محور انتهاء العمل الفني لعالمه وتلاحمه معه، ومن جهة ثانية نجد أن دور الفن وأهميته ليسا موضع تشكيك أو تساؤل، ذلك أن الفن قادر على قهر المسافات الزمنية ومجاوزتها بفضل استخدامه للدلالات وتوظيفه للصور الإبداعية التي تخترق محدودية المكان ونهاية الزمان، بهذا المعنى مزدوج الدلالة يصعب الفن وسيلة أساسية للفهم ومن ثم أيضا يصبح مجالاً لانتاج الحقيقة. (٤) ومع أن الفن ليس موضوعاً بسيطاً للشعور التاريخي إلا أن فهمه يفتقر بمعنى من المعاني نوعاً من الوساطة التاريخية، فكيف نتحدد يا ترى مهمة التأويل ضمن مبحث الفن لتحديد هذه المهمة، وللاجابة على هذا التساؤل يسوق لنا جادامير مثالين متناقضين تمام التناقض لكل من شلايرماخر وهيجل حيث يمكن لما أن نميزهما من خلال المفهومين التاليين.

مفهوم إعادة البناء ومفهوم التكامل، فشلاير ماخر، الذي يسهب جادامير في تحليل نظريته التأويلية في نهاية كتاب «الحقيقة والمنهج»، يسخر كل جهده من أجل إرساء الدلالة الأهم المنصوبة في دلل العمل الفني عن طريق الفهم انطلاقاً من اعتقاده بأن الأعمال الفنية والأدبية القديمة تصلنا منسوخة عن بيتتها الطبيعية والأصلية التي ظهرت فيها وفهمت ضمن سياقها العام، فالأثر الفني يفقد من أصلاته بفعل انتقاله وتداوله بين الناس، وتغير مجاله التداولي من بيئة لأخرى ومن ثم يفقد دلالة التي وجد من أجلها أصلاً، لذا نجد أن شلاير ماخر يحاول تعويض غياب الأصالة في الأثر الفني - على خلفيته ما ذكرنا - بما يسميه «المعرفة التاريخية» فهذه المعرفة تتيح إمكانية تعويض ما ضاع واسترجاع التقليد الغائب بما أنها تعيد نبض الحياة إلى هذا التقليد وإلى هذه الأصالة حتى أن جهد التأويل الأساس يصبح في نظر جادامير عبارة عن محاولة «لايجاد نقطة استقطاب في ذهن الفنان تكون قادرة بمفردها على جعل دلالة عمل فني ما دلالة مفهومه على غرار ما هو الحال في النصوص الأدبية أين نجد أن التأويل يسعى إلى إعادة تمثيل الإنتاج الأول للمؤلف». (٥) ويتعبير آخر تصير مهمة التأويل عند شلاير ماخر البحث عن الأصول والعمل على

إعادة تأصيلها، وكذا توفير الشروط الضرورية لبلوغ الفهم. على النقيض من هذا الرأي نجد رأي هيجل الذي يرى أن كل تقليد تعلق بماضٍ لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يعدنا بمصادر يمكنها أن تساعدنا على ممارسة التأويل وتثمينه، فالأعمال أو الانتاجات الفنية القديمة هي كالثمار المنطوقة من أشجارها تذبل وتموت كلما بعدت عن منابتها الأولى، وعلى الرغم مما يبدو من قسوة موقف هيجل تجاه السياق التاريخي للأثر التاريخي للأثر الفني، فإننا نجد أنه لا يطن في مشروعيه الاهتمام بالفن وتاريخه بقدر ما أراد الإبانة عن «البداء التاريخي» الذي ينظم البحث في تاريخ الفن، والذي يبقى في نظر هيجل نشاطاً أو فعالية خارجية شأنه في ذلك شأن أي سلوك تاريخي، ذلك أن المهمة الحقيقية للروح المفكرة عنده بالنسبة للتاريخ وتاريخ الفن بالخصوص هي إعادة بناء الصورة الفنية لدى الإنسان انطلاقاً من معطيات هي قيد التحقيق في الواقع، أي في الحاضر، وهذا ما يعطي لبعد الحاضر أهمية خاصة عنده، إن مشروع هيجل تطبعه علامة مميزة وهي تقديسه للفلسفة بوصفها التجلي الأسمى للحقيقة والانكشاف التاريخي للفكر على ذاته، وهي التي تتكفل بانجاز مهمة التأويل وإيصالها إلى غايتها المرجوة، وهذا إن دل على شيء، فإننا يدل على أن جهد هيجل يبين عن حقيقة حاسمة مفادها أن ماضية التاريخ لا تتمثل في استرجاع الوقائع الماضية ولكنها تتمثل في تلك الوساطة التي يباشرها الفكر مع الحياة الحالية. (٦)

وإذا كان البحث عن حقيقة التأويل قد أدى بنا إلى مقارنة نقدية للشعور الجمالي ومن ثم للشعور التاريخي كمحور مكمل، على اعتبار أن البحث كان يتمفصل بالأساس حول الحقيقة، كما هي متجلية في الفن وفي التاريخ، فإننا سننتقل هنا إلى تحليل نظرة الأنطولوجيا للتأويل انطلاقاً من فلسفة هيدجر الأنطولوجية. هذا الأخير لم يهتم بمشاكل التأويل والنقد التاريخي كما يرى جادامير إلا بغرض بناء أنطولوجيا تهتم بوضع الكائن، وسبر أغوار كينونته ومكوناتها عوض التيهان في مسائل المعنى والدلالة التي يحيل إليها التأويل في الوقت الذي ينظر هو للمسألة من منطلق مغاير. على أن هذا الاعتراض الأولي من قبل جادامير لا يمنعنا من التناوّل حول العواقب الخاصة بتأويل العلوم الإنسانية نتيجة تأسيس هيدجر لبنية الفهم المتطعة بزمانية الدوازين (الكائن - هنا)، إذ قد لا تكون هذه العواقب واضحة كافية، وإنما تكون مثبتة

بطريقة متفرقة وتؤثر بشكل غير مباشر في حمل معانٍ معينة للواجهة وإغفال أخرى.

إن انطولوجيا هينجر حسب جادامير تمارس الفهم، ومن ثم التأويل، بالتوازي مع بحثها عن حقائق الأشياء ذاتها، إذ لا ينبغي لجهد الدلائل (الكائن- هنا) أن يذهب بعيدا عن تأسلاته- وبدأت تبحث في أشكال الوجود، في أحواله وصفاته، بل ينبغي لهجدها أن يتركز حول ما يسميه هو «القراءة الغنومولوجية» لوضع الكائن، وهي قراءة لا يمكن أن تكون حقيقية لا شيء إلا لأنها تهدف إلى الوصول إلى ماهيات الأشياء وعدم الاكتراث بالظواهر المنفردة، للمادية وغير الواضحة، ففي كتاب «الكيونة والزمان»، ولكي يتجلى مسألة الكائن يلجأ إلى مسألة الميتافيزيقا من خلال العمل على مجاوزتها وتوحيدها داخل مجال أرحب وهو الفكر، فمجال الكيونة أرحب من أن تحتلز الأنساق الميتافيزيقية المظلمة، وهنا يتبلور نمط تأويلي يفرض على أعماق الكائن الاستكشاف حقيقة التي تصيح بدورها أداة لأي فهم وأساسا لأي تأويل.

## ٢ - خطاب الحقيقة؛

إن بحث خطاب الحقيقة عند جادامير يحيلنا إلى طرق مسألة اللغة، وهي بدورها تحيلنا إلى النص، والنص بدوره يحيلنا إلى القارئ، والقارئ هو مؤول بمعنى من المعاني، فجادامير، كما أوضحنا، يخوض تجربة جديدة في مشروعه الفلسفي المتميز، تجربة تطرق تواصلا مستمرا بين القارئ المؤول وبين النص المكتوب ذاته، وهي تجربة تهدف إلى مجاوزة الأدبيات الكلاسيكية منذ قراءات الاغريق ووصولا إلى القراءات المعاصرة مع هينجر ومايزمان، والتأويل يحيلنا إلى طرح مفهوم آخر هو مفهوم اللغة، واللغة تحيل إلى طرق مسألة الفهم، وكل تأويل يستند إلى لغة وكل لغة تحمل فهما معينا للنص المراد تأويله، وفي هذا المعنى يقول جادامير: «ينبغي القول إن عوائق التعبير اللغوي هي في الواقع عوائق للفهم، فكل فهم تأويل، وكل تأويل يصب في بنية اللغة التي تريد استحضار موضوع الكلام، والتي هي اللغة الخاصة بالمؤول في الوقت ذاته» (٧)، كما أن لغة التأويل هي ذاتها لغة الفهم نظرا لارتباطهما للصيق باللغة فهي المفتاح السحري لفهم النص ومن ثم إعادة قراءته وتأويله فيما بعد، ولكن اللغة والتأويل أيضا يمثلان بعدا إجرائيا ولحدا تجاه النص، وعليه نجد أن جادامير يبرر سوء التعبير عن فكرة ما بسوء فهمها أصلا، لذا فإن مهمة التأويل الحق لا تكمن في تطوير إجراءات

الفهم فحسب، بل تعدى ذلك إلى تفسير الشروط التي تتيح الفهم، ولكي نفهم ينبغي أن نحدد شروط الفهم ومن ثم شروط التأويل، ففعل التأويل يختزن صوت الآخر ويدعوه بوصفه مثلثا تاريخيا يتواصل مع وعي القارئ، أي قارئ في كل لحظة نأشهر فيها تجربة القراءة، ذلك أن جادامير يؤكد، وبطريقة متكررة في مثته «الحقيقة والمنهج»، على الوضع التاريخي الذي يشغله القارئ (المؤول) إزاء حضوره الآتي من جهة، وأنتماته غير المباشر للنص الذي يحاول تفهمه دون أن يخرج عنه من جهة ثانية. هذا الحضور هو الذي يجسد أفق السؤال لدى (المؤول) بينما يشكل الفهم الجواب بصيغة الماضي، والسؤال والجواب يشكلان معا جدلية فعالة في بناء الفهم وتحديد شروطه، أي الحصول على تأويل مفتوح باستمرار على ماهية النص التي يقوم باستجلائها من خلال ممارسته للاختزال الفينومولوجي الذي كان قد مارسه هوسرل Husserl من قبل (٨) ويرى جادامير في الجزء المخصص لبحث دور اللغة في عملية التأويل أن تحليل التأويل «الرومانسي» على حد تعبيره- يبين أن الفهم لا يتأسس انطلاقا من تحويل الأنا إلى آخر، أو من مشاركة مباشرة لأحدهم مع الآخر، فلكي نفهم خطاب أحدهم فهما سليما وأصيلا يستحسن أن نتقصص تجربته، وأن نعيش هذه التجربة وكأنها تجربتنا الخاصة وهذا ما يضيء عليها مصداقية وصداقا. إن مسار التأويل عند جادامير هو في النهاية مسار «لغوي»، لذا فليس اعتباطا أن نجد أن الإشكالية الخاصة بالفهم تصنف عادة ضمن مجال القواعد والبلاغة على اعتبار أن اللغة هي المجال الرحب الذي ينظم العلاقة- وهي علاقة وفاق- بين المؤولين أنفسهم وبين المؤولين وموضوعات تأويلهم، في هذا المعنى نجد أن سياقا لغويا ما، في شكله للوسع، هو كذلك السياق الذي يتم فيه التواصل بين لغتين متباينتين عن طريق النقل والترجمة\* شريطة احترام المعنى والدلالة في النصوص الأصلية، فالترجم ليس حرا في ترجمتها وفق هواه الخاص، وعليه تصير «كل ترجمة بذاتها نوعا من التأويل، بل يمكننا القول إنها شكلت دائما تنمة للتأويل الذي أسبقه المترجم على الكلمة التي أسندت إليه» (٩) على أن بحث إشكالية الترجمة بوصفها أداة فعالة من أدوات التأويل الذي يقوم على اللغة فيصنع عن إشكالات جديدة عند جادامير، إشكالات تمس وظيفية الترجمة (الترجم) ومجالها التداولي نفسه والنتيجة المرجوة منها، وهكذا فمعرفة

لغة أجنبية ما في نظره تعقينا من ترجمة هذه اللغة إلى لغتنا الأصلية، وهنا نقف الترجمة أهميتها وسبب وجودها مادامت تلعب دور الوسيط الاصطناعي بين لغتين مختلفتين، فالإنسان له ميل طبيعي إلى فهم لغة الآخر كجزء أساسي من فهم لغة الأنا، ومن هنا تصبح عملية الترجمة ذاتها ميلا فطريا في الإنسان. إن مشكل التأويل عند جادامير لا يقتصر حول الاقتناع الجيد للغة ما وإنما يقتصر بالأساس حول ذلك «الاتفاق» الذي قد يتحقق من أشياء ضمن مجال اللغة، ثم إن اتقاننا للغة أجنبية ما يجعلنا نفكر ضمن أمر هذه اللغة وليس ضمن اللغة الأولى أو الأم، هذا التملك، وهذا التمكن من اللغة الأجنبية عامل أساس وقيلي لحصول الاتفاق الوفاق داخل أجواء للمحادثة والحوار التي تقع بين المؤولين، فكل محادثة تفترض بداهة لغة مشتركة بين المتحدثين تسهل عملية الفهم والفهم والاتفاق لذلك فإن اعتمادنا على مترجم لفهم نص معين يضعنا أمام إشكالية مضاعفة: إشكالية مواجهة المترجم للنص الأصلي، وإشكالية مواجهة الفهم المترجم للنص الأصلي، بمعنى آخر هل يمكننا أن نؤسس فهما ذاتيا خاصا بنا على قاعدة الفهم الموضوعي لنص ما لأن فهم المترجم وتأويله واقعة موضوعية بالنسبة إلينا تقع خارج نطاق ذاتنا؟ لكن، وبمقدار الحرج الذي نشعر به جراء اعتمادنا في فهمنا على الآخر- المترجم - فإن هذا الآخر- المترجم ذاته - يشعر بخرج وألم كبيرين لقناعة داخلية تزوره وهي أنه لم يستطع- على الرغم من جهوده- بلوغ الترجمة الأكثر شمولية والأكثر تجسيدا للمعنى الأصلي المضمن في النص المترجم.

انطلاقا من هذه الإشكاليات القائمة حول الترجمة واسقاطاتها حول الفهم والتأويل يرى جادامير «أن الحديث عن حوار تأويلي» سيصبح حوارا مبررا لكن ينتج عن ذلك، وكما هو الشأن في المحادثة الحقيقية، أن تلجأ للمحادثة التأويلية إلى صهر لغة مشتركة، وأن فعل الصهر هذا ليس بلورة أداة خاضعة لهذا الاتفاق مثله مثل المحادثة، ولكنها تتصادف بالضبط مع عملية الفهم والاتفاق» (١٠) وهذا يؤدي بنا إلى القول إن مشكل التأويل مشكل خاص ومعقد، فهو يبيح في إعادة ترتيب العلاقة بين المفهوم المكتوب وبين التكم والمفكر فيه، والذي يسمى حثيثا إلى إخفاء اللغة أو تشبثها داخل وعاء الفكر، ذلك أن الفكر ليس قواعد جامدة أو انساقا ثابتة ولكنه لغة تمتع بالحياة والحيوية وترتبط ارتباطا وثيقا بمنهجها وهو الإنسان، والتأويل أيضا، مثله مثل

المحادثة، حلقه من حقايق سلسلة الجدل القائمة بين السؤال والجواب، بين الواضح والغامض بحيث يتحول إلى علاقة أصيلة بالحياة وخاصية تاريخية هي قيد التحقق العقلي بطريقة فينومولوجية، أي أنها تتحقق بمقدار ما توفى في الإبانة عن معانيها ودلالاتها اللغوية أثناء عملية تأويل النصوص، فطبيعة العلاقة القائمة بين العامل اللغوي والفهم تشكل بتقدير أولى ماهية الموروث الفلسفي الذي يستند في تأويله على تحليل اللغة كعامل محوري، فما تحليل ذلك؟ تحليل ذلك أن مجرد القول بأن التقليد الفلسفي يميزه العامل اللغوي يؤدي إلى اسقاطات هامة بالنسبة للتأويل وبالخصلة بالنسبة لفهم أيضا، على اعتبار أن الفهم المتوصل إليه عن طريق اللغة يحتفظ- وعلى خلاف أنماط الفهم الأخرى- بنكهة خاصة وبأولوية محضة، كما يمكننا القول بأن ماهية الموروث المتميزة ببعدها اللغوي تستطيع أن تبلغ دلالتها التأويلية القصوى متى تحول هذا الموروث إلى موروث «مكتوب»، فاللغة المكتوبة تملك خاصية تأصيلية وتأويلية فعالة، وتلك في الوقت ذاته حرية متناورة وتآلف نادرتين، فهي مفتوحة على الحاضر بقدر انغماسها في الماضي، وهي تكون مفتوحة على الآخر- الموضوع - ما بقدر ما تكون متمسكة بأصالتها وماهيتها الحقيقية، هذه الخطوة ما كان للكتابة أن تبليها لو لم يكن لها القدرة على التعايش مع الأوضاع المختلفة، وربما للمناقضة أحيانا (١١)

إن الموروث المكتوب- حسب الدلالة المباشرة لمصطلح الموروث- ليس قطعة جامدة من الماضي، بل على العكس هو امتداد في الحاضر وأهم من ذلك تطلع إلى المستقبل لأن الموروث في تحديد جادامير ليس موضوعات جامدة، لا رابط بينها، وإنما لغة حية تفيض بالمعاني والدلالات التي تجد لها امتدادا في الحاضر والمستقبل بشكل من الأشكال، والموروث، بمعنى آخر ليس ذلك المخطوط المنحدر إلينا من الماضي، ولكنه المخطوط الذي يجسد استمرار ذاكرة الماضي في الحاضر بحيث تصبح جزءا لا يتجزأ من عالمنا الخاص، ثم إنه صحيح أن الموروث- كما ذكرنا- هو لغة حية وليس وقائع جامدة، لكننا نتساءل هنا من الذي ينتج اللغة أو من مصدر اللغة: أليس هو الإنسان، والإنسان أليس حلقه واحدة فقط ضمن سلسلة أشمل هي الإنسانية؟ من هنا يصبح الموروث الفلسفي أو الأدبي أو غيرهما تعبيرا أصيلا عن الإنسانية في امتداداتها التاريخية والأنطولوجية، وعلى ضوء ذلك أيضا تتوضح مهمة التأويل بالنسبة للنصوص المكتوبة، انطلاقا من

فيما بعد، ذلك أن أشكال المعرفة العلمية ذاتها تؤسس نوعاً من التقاليد وهذه الطرق لا يمكن إلا أن تتضمن نوعاً من الفهم وبالتالي نوعاً من التأويل حتى ولو تعلق هذا التأويل بالنتج (١٣).

إن تأويلية جادامير، وعلى الرغم من إسهاماتها القيمة في مجال فلسفة العلوم الاجتماعية، إلا أن أفكار هذا الأخير وتأملاته حول اللغة والترجمة والفهم تطرح إشكالات واضحة حسب هابرماس، فإذا كانت نظريته إلى الفهم على أنه توافق للمعنى لا غبار عليها فإنه بالمقابل لم ينتبه إلى أن هذا التوافق قد يكون مشوهاً دون دراية منه وهذه إشارة منه إلى الايديولوجيا كمثال على الفهم المشوه، المناقض لكل مسعى موضوعي، حيث نجد أن التوافق المنشود يقوم على الضغوط والإرغامات عوض الحوار الصريح والأخوي وهذا ما يعوق الوصول إلى فهم حقيقي انطلاقاً من أن مهمة الفهم عند جادامير - كما حددها سابقاً - تقتض البحث عن الحقيقة، لكن ومع مشروعية بحث جادامير عن الحقيقة، فهذا متضمن في منطق محاولته الفلسفية، إلا أن المغالاة في توجيه الفهم نحو البحث عن الحقيقة يؤدي به إلى التغاضي عما تحده الايديولوجيات واختلالات في مستوى السلطة والمعرفة معاً، على أن ما يشير انزعاج هابرماس له مبررات أخرى، وهذا ما يشير إليه لحد نقاده من أن الفطر الذي يطلق هابرماس ليس فقط لأننا نحاول استباق حقيقة إمكانية، أو رؤية معينة ما للعالم والتعود عليها، إن ما يقلقه بالفعل هو أن يتضمن أخذنا بحقيقة ما نوعاً من الايديولوجيا ما يعني أن ما أخذنا به قد يدخل ضمن علاقات قوة وهيمنة لبعض الطرق التي تستغل غامضة بالنسبة إليها إذا ما بقي اعتمادنا قائماً على الفهم التأويلي وحده، بمعنى آخر إن النشاطات الاجتماعية بالنسبة لهابرماس لا يتأتى فهمها إلا إذا انضمت في مجال موضوعي يشكل من اللغة والعمل والهيمنة في أن ولحد، فاسوسيولوجيا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تقتصر إلى مجرد سوسيولوجيا تأويلية، لذا فهي تسعى إلى طلب نسق مرجعي مزدوج الوظيفة: فهو لا يلغي النشاط الاجتماعي لصالح نظرة طبيعية للسلوك الإنساني من جهة، ولا يرفع نهائياً الميكانيزمات الاجتماعية لكي يضعها فوق التقليد الثقافي السائد من جهة ثانية.

لكن جادامير ينظر للمسألة من منطق مغاير، فعندما ينعت هابرماس بأنه فيلسوف محافظ، تقليدي لجهة تأكيد الدائم على

أن المكتوب هو في النهاية نوع من «الاستلاب الذاتي»، ولا يمكن التغلب على صعوبات هذا الاستلاب وإشكالاته إلا بمواجهة النصوص وفهمها فهماً معبراً فمفسر الفهم يتحدد في مجمله ضمن دائرة المعنى التي تشكل الموروث المحدد سابقاً. بيد أن أهمية اللغة المكتوبة لا تقف عند هذا الحد، أي كتابة النصوص وترتيبها، بل إنها لتصبح دلالة على الحياة برمتها «ذلك أن الكتابة ليست مجرد مصادفة بسيطة أو مجرد إضافة بسيطة ليس في إمكانها إحداث أي تغيير كيمي في مسار الموروث الشفهي، فإدارة الحياة وإدارة البقاء يمكن لهما أن توجدا دونما حاجة إلى كتابة، لكن الموروث المكتوب وحده قادر على التخلص من الإلحاح البسيط لآثار الحياة الماضية مما ييسر الانطلاق في إعادة البناء انطلاقاً من الوجود السابق» (١٤) وبالمحصلة يرى جادامير أن كل مكتوب يمكن أن يكون موضع تأويل، وهذا ما بدا واضحاً عند مناقشته ظاهرة اللغة الأجنبية التي تحيل بدورها إلى طرح إشكالية الترجمة، وهذه الأخيرة بدورها تحيل إلى إشكالية الفهم وجميعها تحيل مرة أخرى إلى طرح مسألة التأويل وما الهدف من ممارسة التأويل سوى البحث عن الحقيقة وبلوغ الطمأنينة المعرفية.

### ٣ - بين جادامير وهابرماس:

كان الحوار الذي قام بين جادامير وهابرماس من أثمر الحوارات التي عرفتها الفلسفة الألمانية المعاصرة نظراً لمكانتهما المميزتين وللأهمية القصوى الكامنة في مشروعيهما «العقلانية التأويلية» لجادامير و«العقلانية التواصلية» لهابرماس. وقد كانت بداية اهتمام هابرماس بمشروع جادامير في كتابه الهام «منطق الطوم الإنسانية» حيث يرى أن أهمية التأويل تكمن في أنه جاء في فترة أحندهم فيها النقاش حول العلوم الاجتماعية أهميتها، مكانتها، عملياتها، علاقتها بالعلوم الدقيقة، علاقتها بالايديولوجيا وغيرها من الإشكالات الدائرة في هذا الفكر، وأنه أضاف إسهامات قيمة لهذا النقاش فتح أفاقاً جديدة لبلوغ بدائل تنبئنا انطلاقاً من مقاربات وضعية تعمل على نوع جديد من اللغة يسميه «لغة الملاحظة»، لغة محايدة يكون في مقدورها رفع أفاق التحليل الاجتماعي فوق مستوى الملاحظات والانطباعات الشخصية، الذاتية وبالمحصلة محاولة الوصول بهذا التحليل إلى مستوى الدقة والموضوعية التي تميز العلوم الطبيعية، بالمقابل نجد أن التأويل - كما يحدده جادامير - يعمل على تجذير الترابط بين أطراف عملية الفهم ومن ثم خلق تراكم معرفي يصبح موروثاً

العودة إلى التقاليد وإلى الموروث الماضي، يجيب جادامير في إحدى المقالات:

«إن تأكيدى الدائم على تاريخية الفهم، والعمل على تعويمها داخل تيارات التقليد يعني أنني أسير في الاتجاه العاكس للتيار... فهابرماز يؤمن مثلاً أؤمن أنا أيضاً بالإمكانات المثالية التي يفتحها الحوار، لكنه يؤمن أيضاً أنه يمكن بلوغ هذا المثال عن طريق التقدم الحاصل في السوسولوجيا، أو عن طريق سياسة متمحورة حول ذاتها ومن ثم فهو يؤمن بالارتقاء السياسي الممكن لهذا المثال وفي الوقت ذاته ألححت إلى هابرماز أن سعيه إلى تطبيق نموذج الحوار الثقافي على السوسولوجيا غير مقبول في الواقع، ذلك أن هذا الحوار يفترض ثقة المريض في طبيبه في حين أننا لا نجد سوسولوجيا واحداً يستسلم أمام وضعية مجتمع متأزم، وإن حدث واستسلم فإن المجتمع لن يستسلم له. لكن للأسف يبدو أن هابرماز لا يريد فهم الفرق القائم بين المخصص وبين المصلحة السياسية» (١٤). أما بالنسبة للانتقاد الخاص بموقع الأيديولوجيا داخل خطاب التأويل، فإن جادامير ينفي الحدود التي فرضها هابرماز على قدرة التأويل على عرض العوامل الأيديولوجية وتحليلها، إذ أنه يرى أن هابرماز يقصر بطريقة غير شرعية حقل الفهم التأويلي في الحقيقة المظوفة (المنطوقة)، في حين أن التأويل يأخذ في حسبانته الآراء المسبقة والأحكام، بمعنى أنه لا يهتم بالآراء التي قد يفصح عنها فرد معين أو مجتمع من المجتمعات فحسب، ولكنه يهتم أيضاً بالمعتقدات والتوقعات التي تصاحب هذه الآراء، ولتدعيم هذا الرأي يقدم لنا جادامير مثالا واقعيا يتعلق بوضع المرأة الاجتماعي، فالفهم التأويلي للآراء التقليدية حول حاجيات المرأة ومصلحتها يتعدى الفهم العادي أو الظاهر ليصل إلى تحليل الأفكار الخفية وغير المباشرة التي تدور في فلك هذا الموضوع وعلى رأسها الموضوع الذي يناقش مسألة السلطة: وجودها، توزيعها، مظاهرها وباختصار أهميتها ومكانتها داخل المجتمع المعاصر بإشكالاته وتعدياته الكثيرة.

أما النقطة الأخرى في جسد الحوار بين جادامير وهابرماز، هي أن جادامير يرى أن محاولة هابرماز إقامة تعارض بين التقليد اللساني من جهة، وبين «الشروط المادية» الضرورية لانجاز العمل والسيطرة على الآخرين من جهة أخرى لا معنى لها إطلاقاً. «فإذا ما وجدنا مثلاً أن فهماً تأويلياً ما قام بإدغام مضمون أيديولوجي ضمن مسار اجتماعي معين

فلأن القوى غير اللسانية المحيطة به قد انضمت إلى ذلك المسار بشكل مسبق، ذلك أن مفهوم التقليد ذاته يدمج في تعريفه هذه القوى بطريقة ظاهرة أو مستترة، مباشرة أو غير مباشرة، هذه القوى تعد غير لسانية فيما يتعلق بتأثيرها على المعتقدات والمعايير والقيم السائدة في مجتمع ما، إلا أنها متى تعلق الأمر بأشياء العالم الذي نعيش فيه وبقضايا ومشاكله فإنها لا تعدو كذلك، أي غير لسانية، فهي في هذا المجال تبقى مرتبطة بالتقليد وفي متناول التحليل التأويلي» (١٥). والنتيجة التي يخلص إليها جادامير هي أن هناك تدخلاً واضحاً بين مفهوم التأويل وبين التفكير النقدي، هذا التدخل يفرضه تدخل الموضوعات وتعقدتها وتعدد أبعادها، فالتأويل ومن خلال تأكيد على تاريخية الفهم يبين عن ثراء المعنى لا ينضب خاص بالبنيات الرمزية التي هي النصوص والمعايير، هذه البنيات، وبما أنها ما تزال متوقفة ضمن الأفاق التاريخية المختلفة، ومسطرة ضمن الأهداف المختلفة للفرضيات المتباعدة فإن ذلك يعني أنها لم تكشف بعد عن كل المعاني الخفية الكامنة فيها، ويعني من جهة ثانية أن الأحكام المسبقة المتعلقة بالمواقف المتخذة حول القيم المختلفة يمكنها كما يقول جادامير الاستفادة من الجهود الأخرى التي يبذلها التأويل في ميادين أخرى، إلا أن هابرماز لم يقتنع بأغلب الإجابات والتوضيحات التي قدمها جادامير خاصة ما يتعلق منها بنظرتهما إلى المجتمع وموقفها من النشاط أو الفاعلية الاجتماعية، وكذا موقع التأويل داخل المنظومة العرفية الفلسفية المعاصرة وعلاقة التأويل بالأيديولوجيا، لذا نجد هابرماز- ومعه أبل- يلجأ إلى بلورة نظرية متمحورة حول التحليل النفسي تكون بمثابة النموذج الأمثل لكل نظرية تسمى إلى نقد الأيديولوجيا نقداً منهجياً.

إن جادامير يؤكد بصفة إجمالية على ضرورة التمييز بين قوة الحقيقة التي يتضمنها الفهم وبين تقنيات البحث ومناهجه المقررة من جانب «علوم الروح» على حد تعبير «دلتي» الذي يرى أن تجربة العلوم الإنسانية تتقاطع مع تجارب أخرى قائمة خارج أطر العالم الضيق كتجربة الفلسفة وتجربة الفن والتاريخ وهي كلها تجسد حقيقة لا يمكن التناكس منها بالطرق العلمية للحضرة، فالفهم ليس منهجاً مكماً لمناهج علوم الطبيعة. وهذا ما يؤكد في نظر جادامير فشل «دلتي» في إقامة التعارض بين علوم الروح وعلوم الطبيعة انطلاقاً من أن التأويل عنده يضطر إلى مجاوزة تعدد المناهج، وتتنوع أطر

التأويل باتجاه بلورة شعور تأويلي يجد في البنية اللغوية للعالم دعامة له وضمانا لفعاليته. ذلك أن طبيعة الأشياء ذاتها تدفع بهذا الاتجاه من حيث إن الفهم حركة شاملة وكلية يجعل التأويل يطمح في أن يكون فهما للفهم ومن حيث إن الفهم أيضا هو عودة إلى الموروث أو «التقليد»، عودة لاستحضار وعي تاريخي جديد يستوعب معاني اللحظة الحاضرة دون التفاضل عن المعاني التي تركت عبر سيرة طويلة عودة تتم باللغة وفي اللغة التي تمثل حلقة وصل أساسية بين الدلالات الوجودية والتاريخية والجمالية.

\* هانز جورج جادامير. Hans Georg Gadamer من أهم الفلاسفة الألمان المعاصرين ولد سنة ١٩٠٠، درس في جامعة «لايبزيغ» Leipsig ثم في جامعة فرانكفورت، وفي سنة ١٩٤٩ شغل كرسي الفلسفة في جامعة «هايدلبرج» Heidelberg خلفا لكارل ياسبريس، وقد شكل مفهوم التأويل أو «التأويلية» Hermeneutique نقطة محورية في إسهامه الفلسفي، نتج عنها فيما بعد أسقاطات هامة في مجالات معرفية متعددة كالعلوم الإنسانية والنقد الأدبي، ازداد جادامير شهرة بعد السجال الهام الذي دار بينه وبين مواطنه الفيلسوف يورجن هابرماس حول الأهمية المعرفية للعلوم الإنسانية وحول منهجيتها، يعد كتابه «الحقيقة والمنهج» Verite et methode من أهم المؤلفات الفلسفية الألمانية في المرحلة المعاصرة.

\* - دلتاي: W.Dilthey (١٨٣٣ - ١٩١١) فيلسوف ألماني معاصر يمثل ما يسمى بتيار الحياة، ففي كتابه الهام «مدخل إلى دراسة العلوم الإنسانية» يبحث دلتاي عن «الاستقلالية المنهجية» للعلوم الإنسان أو «علوم الروح» بتعبيره، وهذا ما دفعه إلى إجراء موازنة أشمل بين علوم الطبيعة وعلوم الروح، ولكي يفهم علوم الروح-وموضوعها الإنسان- لابد من أن نفوس إلى دلخلها، وهنا تأخذ التجربة النفسية كل مصداقيتها، بل ويصير علم النفس العلم القاعدي الأول لأية معرفة تتعلق بالإنسان وبالعالم التاريخي الاجتماعي بصفة عامة.

\* لسنا في حاجة إلى أمثلة محددة في هذا السياق، فالترجمة تحتل مكانا متميزا في مختلف الحضارات، وحضارتنا العربية الإسلامية تقدم لنا مثلا حيا في نقلها للمعارف اليونانية المختلفة وترجمتها لها، ومن أهم الكتاب العرب المهتمين بهذا الموضوع نجد الباحث المغربي الدكتور طه عبد الرحمن في مشروعه التأسيسي «فقه الفلسفة».

د. طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة: ١ - الفلسفة والترجمة، المركز

الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.

\* عند الحديث عن مسألة الكتابة في المرحلة المعاصرة لابد وأن يتبادر إلى أذهاننا مشروع الفيلسوف «جاك دريدا» Jacques Derrida، وخاصة في كتابه الهام «الغراما تولوجيا» أو «علم الكتابة»، حيث يسند أهمية خاصة للكتابة- مع اختلاف سياقه عن سياق جادامير- ويصطفا أولوية مطلقة على الكلام.

\* يعتقد الفيلسوف الفرنسي بول ريكور P.Ricoeur مثله في ذلك مثل هابرماس أن جادامير، ونتيجة لإهماله ثلاثية:

العمل- السلطة- اللغة قد يقع حبس نظرية اللغة ذات نزعة شمولية وهذا ما يرفضه ريكور، فاللغة بالنسبة إليه ما هي في النهاية إلا ذلك الحيز الذي يتم فيه التعبير عن تجربة معينة.

### الهوامش:

de paul Ricoeur, éditions du seuil, paris, 1976 (introduction) p.20. -  
philosophique, traduit de l'allemand par etienne sacre, Revision  
Vente et Methode Les grandes Lignes d'une hermeneutique  
Hans- Georg Gadamer

de pierre fruchon, éditions Aubier- Montaigne, Paris, 1982, P.90. -  
philosophique, traduit de l'allemand par Mariana Simon, introduction  
- Georg gadamer: L'art de comprendre. Hermeneutique et tradition  
Hans

Hans- Georg Gadaer Ibid, P.90. -  
Hans- Georg Gadaer Vente et Methode, P.96. -

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.97. -

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.99. -

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.235. -

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.219. -

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.230. -

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.234. -

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.236. -

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.238. -

ques Edson, Edition de boeck- Wesmael Bruxelles, 1991, P.140. -  
Hermeneutique, Tradition et raison traduit de l'anglais par Jac  
Georga Wamke Gadamer.

thie, éditions la decouverte- le Monde, Paris, 1984, PP233-234. -

Hans- georg, Gadamer, in, Entretiens avec le Monde: I philosop  
Enretien avec  
Wamke. Hermeneutique, Tradition et raison, PP146- 148. -

Georga

### المصادر:

Hans - Georg Gadamer  
sacre, revision de paul Ricoeur, Editions du seuil, Paris, 1976  
hermeneut que philosophique, traduit de l'allemand par etienne  
Vente et Methode les grandes lignes d'une  
uction de Pierre fruchon, Editions Aubier- Montaigne, Paris, 1982 -  
ition philosophique, traduit de l'allemand par Mariana Simon, mrod  
Lart de comprendre. Hermeneutique et trad

### المراجع:

raison, traduit de l'anglais par Jacques Edson, Edition de Boeck  
Georga Wamke. Gadamer: Hermeneutique, Tradition et  
Wesmael, Bruxelles, 1991  
I Philosophie, Editions la decouverte- le Monde Paris, 1984  
Entretien avec Hans- Georg Gadamer, in, Entretiens avec le monde



## قراءة في تشكلات البنية

خليل الشيخ \*

إذا كان «لماذا تركت الحصان وحيداً» يرسم الخطوط الكبرى لسيرة محمود درويش، ويعيد التأمل في ملامح خطابه الشعري، ويتعامل عن ماهية ذلك الخطاب، ويحدد بعض مكوناته، وطبيعة تحولاته فإن (سرير الغريبة) الصادر عام ١٩٩٩، يعود إلى الذاتي في ذلك الخطاب ليرسم أفاقه وشخصه، وإشكالاته، بعيداً عن الاشتباك المألوف في شعر درويش بين الذاتي والجمعي، بكل ما ينطوي عليه هذا الاشتباك من رموز ودلالات وأفاق.

وينتقل بها من خلال تلك التنمية من مستوى إلى آخر. فإذا كانت الصورة ترتبط في بداياته الشعرية بفنائية بسيطة عذبة، وبدلالات واضحة، فإن تشكيلها في المراحل اللاحقة، يفارق أبعاد العلاقة المنطقية في وضوحها. لتدخل دائرة أخرى تخرج على البساطة، وتوسع لتشكيل القصيدة. بما تحتوي عليه من صور وإيقاع ورموز وعلاقات ضمن منظر فني متنام، ينشد إلى الإطار الكلي للنص، ويسهم في إكسابه مزيداً من الكثافة والفني والعمق.

يمكن تحديد استخدام درويش للغة (السريـر) في خطابه الشعري بتقسيم ذلك الاستخدام إلى مراحل ثلاث تبدأ من التعميم وتتم بالتحديد وتنتهي بالترميز.

في المرحلة الأولى كانت اللفظة تتولد في سياق واضح الأبعاد والدلالات، ثم صارت في المرحلة الثانية، تأتي في خضم مبنى شعري تتلاحم فيه عناصر متعددة تقوم على التوافق تارة، وعلى الصراع تارة أخرى، لتجسّد، أخيراً في إطار رامن يتأسس على بنية شعرية ذات توتر وجداني عال، وأبعاد جمالية خالصة.

يعود استخدام لفظ (السريـر) في شعر درويش إلى بداياته المبكرة، فقد ورنث في (أوراق الزيتون) و(عاشق من فلسطين) و(حبيبتي تنهض من نومها) وهي مجموعات صدرت بين عامي ١٩٦٦ و١٩٧٠ أي قبل خروج درويش من فلسطين المحتلة عام ١٩٧١م.

إن تحليل تلك اللفظة بين أنها كانت تجسّد ضمن دلالاتها العامة، ويتم التعبير عنها ضمن سياقات مباشرة، فهو يقول في قصيدة

إن قراءة (سرير الغريبة) على مستويي التكوين والبنية تتطلب أن نسير في اتجاهين يفضيان إلى تحديد ماهية للنظير في خطاب درويش الشعري، في الاتجاه الأول سيجري تتبع الخيوط والنمطيات التي أوصلت درويش إلى هذا المسار، من خلال تحليل بعض جوانب خطاب الشعري ذات العلاقة بمبنى الديوان الأخير، أما الاتجاه الثاني فتمت قراءة (سرير الغريبة) من زاوية اتصاله بذلك المسار، وانفصاله عنه وتجاوزه له على سعدي التشكيل والدلالة.

يلفت الانتباه في هذه المجموعة الجديدة عنوانها، فهذا العنوان يتشكل في فضاء مغاير تماماً لعنوان المجموعة السابقة (لماذا تركت الحصان وحيداً) فإذا كان الحصان، وهو بؤرة العنوان، يتشكل في سياق جملة استفهامية يوجهها الطفل إلى والده، ليبرر السؤال عن تاريخ شخصي وجمعي يعكس القلق والخوف في لحظة من لحظات الانهيار في التاريخ العربي الحديث، فإن السريـر، الذي يضاف إلى الغريبة، يجر في سياق الجملة الاسمية التي تقوم على إسناد افتراضي غامض عن دلالات جمالية، تتولد من معطيات تغاير تماماً ما يثيره حضور الحصان في ذلك السياق.

ولكن إدراك ما ينطوي عليه (السريـر) من دلالات وتجليات، يتطلب تتبع اللفظة في مستوياتها المختلفة في شعر درويش، فقد اعتاد خطاب درويش الشعري، أن يقوم بتنمية نصية للكلمة أو الصورة أو الرمز.

\* باحث وكاتب في الأردن يعمل بجامعة السلطان طبريس

بمعنوان (سوتا):

أحكى لكم عن مومس... كانت تتاجر في بلادي  
بالفتية المسؤولين على النساء  
أزهارها الصفراء، نهدها مشاع  
وسريرها العشرون، مهترئ الغطاء. (١)

من الواضح أن كلمة (السريـر) تـجـي، متسقة مع لحظة الابتداء العامة التي تصف المومس بها، فإذا كانت أزهارها صفراء، ونهداها مشاعا، فينبغي أن يكون سريرها مهترئ الغطاء، وأن يحمل الرقم عشرين، لأنها كانت تكثر من تغييره، كاشفا بذلك عن ملامح تلك المومس الصحية والنفسية، وميمنا، رغم تعاطفه الخفي مع مأساة تلك المومس، كيف بدأ السريـر في خطابه الشعري عاما، فأقدا للخصوصية والملاح، لينتهي في (سريـر الغريبة) نقطة انطلاق نحو تشكيل المنظور الشعري الخاص، لهذا لم يكن مستغربا أن يجيء الاستخدام التالي لللفظة نفسها، متصلا بالجو الشعري السابق كما في قصيدته (راعيات).

لم أجد أين أنام  
لا سريـر أرتقي في ضفتيه  
مومس مـرت وقالت دون أن تلقى السلام:  
سيدي! إن شئت عشرين جنيهه (٢)

إن شئت تقابلا خفيا بين القصيدتين، ولكن هذا التقابل يشف عن مأساوية المناخ، ويبين عمق الاغتراب الذي كان درويش يعيشه، فإذا كانت المومس قادرة على أن تجد السريـر، ويسمع لها نخلها بتبديله عشرين مرة، فإن على المخاطب في القصيدة، وهو الشاعر في الأغلب، أن يدفع عشرين جنيها مقابل أن ينام مرة واحدة!

ولا شك أن عناصر النفي التي بدأ بها درويش مقطعه الشعري، وغياب التحية، وجوب الدفع، كانت تدفع به إلى اليأس، والاغتراب، وإن كان هذا الاغتراب لا يأخذ أبعادا ميتافيزيقية بقدر ما يسعى لاحتقاص الظل في الحياة، وما تطوي عليه من أزمة، لهذا تصنع (الرباعيات) في مجموعها جوا أليفا يتوق الشاعر إليه، ويجهد في الوصول إلى أعماقه

أما في قصيدة (نشيد) فيبدأ السريـر يدخل حين الخاص ويفارق إطاره العادي، للترتيب بالأبعاد العامة حيث يقول محمود درويش

لأنجل ضفة أمشي  
فأما يهترئ علي  
أضع رمشي  
ولا ألق

ولا أمفو إلى نوم وأرتجف  
لأن سريـر من ناموا  
بمنتصف الطريق  
كخضبة العنـش (٣)

إذا كانت لفظة السريـر في النصين السابقين متصلة بمتطلبات

الجسد، فإن السريـر يتشكل هنا فقيضا لتلك المتطلبات، ويغدو متصلا بمسائل عامة، ذات طابع وطني، ومن الواضح أن حضور لا النافية هنا مناقض لحضورها في السياق السابق. فعبارة (لا أمفو إلى النوم) تتناقض (لا أجد أين أنام) لأنها تخرج من عالم الحس إلى عالم الرؤية، وتشير إلى أن شمة تغيرا قد طرأ على نوعية العلاقة بين السريـر والجسد، فإذا كان السريـر مرتبطا بالنوم، ولفظة النوم في شعر درويش تـجـي، هي الأخرى، ضمن تحولات متعددة، فإن هذا النوم لم يعد مطلباً، لأنه يقود إلى اللوت. لذا يوجد درويش بين السريـر وبين النعش وتـجـي، عبارة (من وقفوا بمنتصف الطريق)، دالة على نوعية من البشر مرتبطة بنوعية محددة من الأسرة، فهؤلاء هم اللترددون، الذين خلدتهم قدرتهم على المشي والحركة. من هنا يصبح المشي وليس النوم، رمزا للحياة، وسيلة للوصول إلى الوطن.

بدأ درويش، بعد خروجه من فلسطين بتحرير لفظة السريـر من أفاقها السابقة، لتبدأ اللفظة بالتشكل على نحو يصنع سياقات جديدة، لقد بدأ درويش يستخدم اللفظة ضمن بنية مراوغة وأمزجة في إطارها العام، تثير أكثر اللوحج التي كانت تشغله يومها، وهي جدلية الحضور والغياب، فهي قصيدته (خطوات في الليل) يقول درويش

ظلك الأثرق من يسبحه  
من سريـر ي كل ليلة  
الخطى تأتي وعيناك بلاد  
ونراعاك حصار حول جسمي  
والخطى تأتي  
لماذا يهرب الظل الذي يرسمني  
يا شهرزاد! (٤)

يتحدث درويش في القصيدة عن واحد من الهواجس التي أرقته، وهو هاجس الخروج من الوطن، فيبدو السريـر أسطوريا، قادرا على احتواء الظل الأثرق، وهو ظل البحر المتوسط، وما يحمله هذا الظل من ذكريات وأبعاد.

إن محي، الظل، الذي ينوب عن الأصل ولكنه لا يغيي عنه، مرتبط بلحظة حلمية، ويجيء تلاشي الحلم من ثم تعبيراً عن لحظة حزن عميق يعبر عنه الديوان (أحبك أو لا أحبك)، الذي يثير إشكالية الحضور والغياب من زوايا متعددة، وهي إشكالية ستتكرر في (محاولة رقم ٧) لأن الفاصل الزمني بين صدور الديوانين لا يزيد على سنة، يقول درويش في قصيدة (النزول من الكرمل)،

تركت ورائي ملامحها واسمها كان يمضي أمامي  
يسمي ملامحها وانفجاري، تركت سريـر الولادة  
تركت ضريحا معدا لأي كلام

تركت التي أوجعتها نراعي، تركت التي أوجعتها يدها  
تفتش عن عاشق بعد خمس دقائق من هجرتي (٥)

يلفت الانتباه تكرار الفعل ترك مضافا إلى ضمير المتكلم، خمس مرات، وهو فعل يشير إلى الانفصال من جهة، ولكنه يؤكد عمق الصلة



## فارتجفت

### الحديقة نائمة في سريري (٨)

وإذا كان درويش قد أنهى (الحديقة النائمة) بسؤال مرجأ، فإن هذا السؤال سيحمل بين طياته عنوان القصيدة الشعرية التي أرجأ السؤال عنها ثلاثة عشر عاماً، وإن كانت قد تحققت بعد ذلك بستين في (شتاء ريتا)، في (أحد عشر كوكبا).

يقول درويش في خاتمة (الحديقة النائمة)

سأسأل بعد ثلاثة عشر شتاء

ساسأل:

أمازلت نائمة (٩)

أم صحت من النوم...

يفتح درويش (شتاء ريتا)، بمقطع شعري يفاير من حيث الأسلوب مفتتح (الحديقة النائمة)، فإذا كانت (الحديقة النائمة) تفتتح المشهد على لحظة النوم، وترسم ريتا بوصفها رمزاً للبراءة والجمال، فإن (شتاء ريتا) تفتح المشهد على حضور ريتا الحي، وجسدها اليقظ ريتا ترتب ليل غرفتنا: قليل هذا النبيل

وهذه الأزهار أكبر من سريري

فافتح لها الشباب كي يتعطر الليل الجميل (١٠)

ثم تناقض بين صورتَي السرير في القصيدتين السابقتين، وهو تناقض لا يقود إلى التضاد، بقدر ما يقود إلى الاختلاف.

فإذا كان السرير في (الحديقة النائمة) يستوعب مفتاح الحديقة وزهورها، ورياحينها ونباتاتها، فإن الزهور تغدو هنا أكبر منه، وهو مؤشر على تراجع الجسد، الذي ظل يحتل في (الحديقة النائمة) البعد الأهم، لتدو مفتاحه حاضرة، ولكنها لا تقع في بؤرة الاهتمام، فإذا كانت ريتا تنام في السرير وتوصف بـ:

الحديقة نائمة في سريري

فإنها مشغولة، هذه المرأة، بإعادة ترتيب عالم الشاعر وغرفته لهذا:

(تنام ريتا في حديقة جسمها).

ومع ذلك فإن السرير لم ينفصل عن رموز درويش الكبرى، بل ظل يتداخل معها، إياها في تحولاته بعيداً عن النمطية.

لقد كان من اللافت للنظر ألا يرد السرير في قصيدة درويش التسميلية الطويلة (مدح اللال العالي) غير مرة واحدة، رغم حديث درويش المتكرر فيها عن النوم المتعذر في إبان تلك الموجة (لهذا يكسر درويش من استخدام فعل الأمر: نـم/ نامي وهو فعل لا يمثل أكثر من رجاء حزين ويدين إسماعلة النوم الذي وصل حد الأمانة). وإذا كان غياب السرير في تلك الأجواء مبرراً، فإن درويش يعود إليه في إطار حوار مستمر مع الذات. وهي تتبقي في العادة في لحظات الموجة مع الآخر. وهي مواجهة حرص فيها درويش على أن يتخلص من الإنسان الأيولوجي على مستوى الرمز والتعبير، يقول درويش

وطني حقيرة

الوجدانية من خلال تراكم الفعل الذي يرسم عالم الولادة، ومسقط الرأس وما فيهما من أجزان وتذكيرات. كما بلغت النظر لاختلاف الأسلوب بين القصيدتين، ففي النص السابق يمزج درويش بين المتكلم والمخاطبة، في حين يميل إلى تغليب ضمير المتكلم المفرد في النص الثاني. لتظهر المحبوبة أو لتتجلى من خلال تنامي الحديث عنها، وليكون حديث درويش عنها بلخاً شكل الوجد الصوفي الذي يسعى للوصول إلى مصبوبة، يتعذر الوصول إليها لأنها في الأسر. أما السرير فغير قابل للنسيان، فهو ذو خصوصية واضحة تماماً، فهو مرتبط بلحظة الولادة، ليكون هذا الارتباط مؤشراً على مرحلة كاملة، ويتطور الحديث عنها من خلال مزيج معقد يجمع بين الشعور بالذنب وفرحة الخروج من الأسر.

أما في (أعراس) فيعود درويش وهو يرسم أبعاد السرير إلى شخصية من أكثر الشخصيات أهمية في شعره وهي شخصية ريتا وإن كان الحديث عن طبيعة هذه الشخصية، وإشكالاتها في خطاب درويش الشعري يحتاج إلى تتبع دقيق، وتحليل نصي، لأن درويش ظل يسعى كي تخرج (ريتا) من اشتباكها بالرمز، وما يجعله من دلالات متباينة، إلى إطار للمرأة- الأنتى

وإذا كانت (الحديقة النائمة) للشعور في (أعراس) تعد بداية تحرير شخصية ريتا من سطوة الزمن وتدخلاته، فإن هذه الشخصية ستظل قابلة للتطور في خطاب درويش الشعري، عبر مستويات شعرية متعددة، تتصاعد فيها النغمة الإيروسية، وتصل الأبعاد الجمالية إلى ذروتها كما في (شتاء ريتا) في ديوان (أحد عشر كوكبا)، ومن المعروف أن درويش افتح الحديث عن ريتا في قصيدته (ريتا والبندقية) (٦)، في (آخر الليل) الصادر عام ١٩٦٧، وأعاد الحديث عنها من المنظر الشعري نفسه في (ريتا أُميبيتي) (٧) في (العصافير نموت في الجليل) الصادر عام ١٩٦٩.

يتشكل السرير في قصيدة (الحديقة النائمة) رمزاً للذة، ولكن هذه اللمزة مؤقتة ومشوبة بالكثير من العوامل التي تسعى لتكديرها، لأن العلاقة بين المرأة والرجل في إطار تلك العلاقة ليست فردية، بل هي مشتبكة بالصراع وتجلياته، وما يتطوّر عليه هذا الصراع من مواقف وروى، لهذا كان من الطبيعي أن يتم التعبير عن تلك العلاقة من خلال إيقاع شعري حزين، وإن ظل هذا الإيقاع يحتفي بالجسد ويقدمه من خلال مشاهد بصرية، يسيطر عليها منظور حسي، يتلاشى تدريجياً لصالح البعد الرمزي في القصيدة الذي يكاد يجعل من ريتا أميرة أسطورية نائمة تحتاج إلى من يبعد الشر عنها، ويوقظها برق وحب

سرفت يدي حين عانقها النوم

غطيت أحلامها

نظرت إلى عسل يختفي خلف جفنين...

انحنيت على نبضها المتواصل

شاهدت قمعا على مرمر وتعاس

بكت قطرة من دمي

تقوم القصيدة كذلك على أفعال الأمر، ولكن أفعال الأمر تجمي، هذا في إطار التمني، والرجاء المنكسر الذي يوجهه المهزوم المنتصر، فالمنتصر يمتلك الواقع ويسعى إلى التحكم فيه، أما المهزومون، للقرن فيضعون أنفسهم في خدمة المنتصر، ليصبحوا خارج التاريخ

**(فادخلوا أيها الفاتحون منازلنا، وأشربوا خمرنا  
من موشحنا السهل، فالليل نحن إذا انتصف الليل، لا  
فجر يحمله فارس قادم من نواحي الأذن الأخيرة  
شائنا أخضر سالخن فاشربوه، وفستقنا طازج فكلوه  
والأسرة خضراء من خشب الأرز، فاستسلموا للنحاس  
بعد هذا الحصار الطويل، وناموا على ريش أحلامنا) (١٤)**  
يستخدم درويش السرير، للمرة الأولى بصيغة الجمع، ويعسها بأنها خضراء، وإذا كان الجمع يخرج السائلة من إطارها الفردي إلى إطار الجماعة المستسلمة الخائفة، فإن الخضرة تعكس مستوى الرفاهية التي كانت تلك الجماعة تصيهاها، وهي رفاهية غائلة عن تحولات العصر، ولختلال موازين القوى فيه، ولكن رؤية درويش للمساءلة تكاد تتنبأ من حواف الأسطورة، وتجي في سياق مسألة البحث عن الخلاص الإنساني، في ظل قوانين الصراع بين الغالب والمضطرب، صمغ أن هذا البحث محدد على المستوى التاريخي بالخلفة الأندلسية، ولكن درويش بعيد إنتاج تلك اللحظة، لتعيش اللحظة التاريخية خارج تاريخها، وتتمسك بالهاضر وما يحتوي عليه من أبعاد. غير أن انطلاق درويش من أبعاد الصراع تلك، لا يعني خفوت الوجداني في صورة السرير، فهذه الأبعاد تتداخل مع العلم، ولكنها تجمي ذاتية كما في (أربعة عناوين شخصية) المنشورة في ديوانه (هي أغنية، هي أغنية) الصادر عام ١٩٨٦م، ففي هذه القصائد يرتبط السرير بلحظة المرض، ويكون اللقاء معه اضطراريا، محاطا بالرعاية الطبية، لهذا صار من الممكن أن يكون السرير نقطة انطلاق باتجاه مغادرة العالم إلى العالم الآخر.

**شعرت بملعون ناي يمزق صجري  
تصبحت للجلجاء، وشاهدت قفري على راحتي  
تبعثرت فوق السرير، ثقبات (١٥)**  
وقد يكون السرير تجسيدا للقاء عابر، ليفقد السرير ثانية خصوصيته، ولكنه يجسد لحظة من لحظات الالتفات إلى الجسد، بعيدا عن هوية الجسد، لأن هذا الالتفات تجسيد لتمسك بالحياة، ونفي للحظة المرض:  
(وليسنا سوى رقعين نيامان فوق السرير المشاع، المشاع يقولان  
ما قاله عابران عن الحب قبل قليل، ويأتي الوداع سريعا،  
سريعا) (١٦)

وفي هذا الإطار تأتي الكلمة في قصيدة (سنة أخرى فقط) وهي قصيدة يرثي درويش فيها أصدقائه الشهداء، على نحو يغاير شروط الرثاء التقليدي، فالشاعر مفتون بالحياة، حريص عليها، وهؤلاء الشهداء، كما في الحياة والمدافعين عنها، يفسدون بموتهم للتكر متعة

**في الليل أفرسها سريرا  
وأنا فيها  
أخذع الفتيت فيها  
أنف الأجب فيها  
أرضيها لي مصيرا  
وأصوت فيها. (١٧)**

لقد عبر درويش عن العلاقة بالوطن في إطار جدلية البقاء أو الرحيل من خلال لحظات متعددة، تتميز بالاختلاف، ولكنها في مجموعها تنبئ عن دينامية درويش، وقدرته على التحرر من ماضيه، دون إحساس بعقدة الذنب، مثلما تنبئ عن قدرته على النظرة إلى ذلك الماضي بروح انتقادية، فإذا كان درويش يعن في أولخر الستينات في (يوميات جرح فلسطيني)  
**أه يا جرحي المكابر  
وطني ليس حقيبة  
وأنا لست مسافر**

**انني العاشق والأرض حبيبة (١٨)**  
فإنه يصدر في قصيدته (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) الصادرة عام ١٩٧٥ عن موقف غاير للحظة الشعرية السابقة، مما يؤكد أن حساسية اللحظة الشعرية عند درويش هي التي تعيد تشكيل الواقع، ويلوذة مسألتي الحضور والغياب أو الاقترب أو الابتعاد عن الوطن، ضمن إطار فني يغاير الأشرطة التسجيلية أو الوثائقية في العلاقة مع المكان، ويدخل في إطار تشكيل المكان- الحلم  
**جاء وقت الانفجار  
وعلى السيف قمر  
وطني ليس جدار  
وأنا لست حجر (١٩)**

إذا كان درويش قد كرر عبارة (وطني حقيبة) في قصيدة (مديح الظل العالي) عدة مرات قاصدا بذلك نفي العبارة الشعرية القديمة ذائعة الصيت (وطني ليس حقيبة) وهي تقابل عبارة: وطني ليس جدار، فإن بروز السرير في تلك اللحظة، يؤشر على رغبة الخطاب الشعري الدرويشي في تدمير مرجعيات وأثبات قدرته على التحول من دلالة إلى أخرى، ولا شك أن تحول الحقيبة إلى سرير ذي قدرات سحرية متعددة، يؤشر على نوعية اغتراب آخر صار يعيشه درويش في سياق نوع آخر من المواجهة بين الذات والآخر.

لهذا يوظف درويش السرير في إطار ثنائية متشابهة في قصيدة (المساء الأخير على الأرض) في ديوانه (أحد عشر كوكبا). تتولد تلك الثنائية من جدل العلاقة بين الذات والآخر في الموضوعية الأندلسية، ولكن ذلك التوظيف يؤكد غنى الرمز وتحولاته في خطاب درويش الشعري، فإذا كان النوم مستحيلا في (مديح الظل العالي) نظرا لطبيعة الصراع الدائر، فإنه في (المساء الأخير على الأرض) يجي، سهلا، طبيعيا لا يحتاج إلى معجزة.

الحياة لهذا يحرص درويش على أن يصور بطولهم ضمن رؤية مغايرة، وهي بطول مرتبطة بالضعف الإنساني، أكثر من ارتباطها بالقدرة المبالغ فيها، لهذا يعلن درويش في قصيدة أخرى أنه سيتولى حراسة هؤلاء الشهداء (من هؤلاء الرثاء) الذين يسندون قاعاتهم الشعرية المضاعفة، عبر الكتابة عن موضوع نبيل:

أصدقائي، شهدائي الواقفين

فوق تختي....

انهبوا عني قليلا

فلنا حق بأن نحتمي القهوة بالسكر لا بالدم<sup>(١٧)</sup>

من هنا يفد السرير في خطاب درويش الشعري، تبياناً لقدرة الشاعر على تأسيس أنماط متحركة من الدلالة للغة الواحدة، يتعدى تحليلها من خلال رؤية معجمية أو دلالية ثابتة، بل تغدو احتمالا يفسره السياق الشعري.

(٢)

إذا كانت استخدامات السرير في شعر درويش تعود إلى البدايات، وترسم تحولاتها طبيعة نضج الشعري، فإن لفظة الغريب ومشتقاتها تتماثل مع السرير على مستوى الحضور، فهي تعود إلى البدايات، ولكنها تسير في منحى مغاير، فلفظة الغريب تؤثر في نص درويش الشعري على وضع مأزوم في لحظة زمنية معينة، وضمن علاقات إنسانية معقدة.

إن تحليل هذه اللفظة يبين أن استخدام درويش لما كان يجيء ضمن مسار يتحول من البساطة اللغوية والفكرية إلى الغموض والمعق.

ومن التعميم إلى تبوير المفهوم، وهي تأتي في كل الأحوال تعبيراً عن إشكالية العلاقة بين الذات والآخر، وتجسد أزمة الذات في تحولاتها للمساوية (الذات الفردية أو الجماعية) وتبين فقدان اليقين في خطاب درويش الشعري بأحادية المعنى، ولعل إلى التعدد والغموض بكل ما ينطوي عليه من أفاق.

يمكن التمييز في شعر درويش بين مستويين من مستويات الاستخدام لهذه الكلمة، على المستوى الأول تجيء الكلمة مفردة، مذكرة أم مؤنثة، مثناة أو مجموعة، أما على المستوى الثاني فتجيء ضمن صيغة تبرز فعاليتها ودلالاتها الرمزية أو المجازية للتحوّل، يحفل خطاب درويش الشعري باستخدامات شتى لللفظة الغريب، ولعل أول استخدام لها يعود إلى (وعاد في كفن) في ديوانه (أوراق الزيتون) الصادر عام ١٩٦٤.

أما رأيتم شاردًا

مساقرًا لا يحسن السفر

راح بلا زوادة، من يطعم الفتى

إن جاع في طريقه

من يرحم الغريب؟

كان استخدام هذه اللفظة واضحاً، فهي تجيء مرادفة لطبيعة

استخدامها في الحياة اليومية، ولكن هذا الاستخدام سيشهد تحولا واضحاً في قصيدة (لا مقر) في ديوانه (لخر الليل) الصادر عام ١٩٦٧م حيث تبدأ الكلمة تتخلص من أفاقها اليومية، وظلالها الشبيهة، لتتخلل حيز القوم، وليكون لها نسيجها الدلالي الفلسفي:

وطني! عيوثك أم عيوثك نوبت

أوتار قلبي في جراح إله

هل تأخذني يدي؟ فسبحان الذي

يحيي غريباً من مثله أه

ظل الغريب على الغريب عباءة

تحصيه من لسع الأسى التيهام<sup>(١٨)</sup>

بعد ذلك أخذ مصطلح الغريب يخرج من هذا الإطار الفلسفي ليجتبه صوب تخوم أخرى، وإن لم يتخلل في تلك الأثناء عن الاشتباك بالمفهوم العرفي الذي يثيره المصطلح في ذهن القارئ دلاليًا وجمالياً. وستكتفي هذه الدراسة بالإشارة إلى أكثر تلك الدلالات بروزاً وأهمية.

تتحدد هذه الدلالات في أعمال درويش الثلاثة الأخيرة، حيث يتم توليف هذا المصطلح في إطار تجربة جمالية، تنبثق دلالاتها من بؤرة التجربة نفسها، التي تحتوي عناصرها ومنظورها، فهي قصيدة (إلى خلف السماء سماء)، في (أحد عشر كوكبا) يقول درويش:

مر الغريب حاملاً سبعمئة عام من الخيل، مر الغريب

ههنا، كي يمر الغريب هناك، سأخرج بعد قليل من

تجاعيد وقتي غريباً عن الشام والأندلس<sup>(٢٠)</sup>

أما في قصيدة (عود اسماعيل) الصادرة في (لماذا تركت الحصان وحيداً)<sup>(٢١)</sup> يقول:

كان اسماعيل...

يهبط بيننا ليلاً وينشد: يا غريب

أنا الغريب، وأنت مني يا غريب فترحل

الصحرَاء في الكلمات<sup>(٢١)</sup>

وفي قصيدة (عندما يبتعد) من الديوان نفسه يقول

سلم على بيتنا يا غريب

فناجين قهوتنا لا تزال على حالها، هل تضم

أصابعنا فوقها؟<sup>(٢٢)</sup>

واضح أن هذا الاستخدام يرتكز على رؤية تضمن انتظامه في مستوى متماثل من الدلالة، تسمح بقدر مقبول من الأطراد والتعاسك، لا تشتت القارئ أو ترقفه في الحيرة والأجرام.

إن أبرز مقومات هذه الرؤية تتجسد في كيفية تكوين الأنا الحضارية لصورتها عن نفسها وعن الآخر، فهما يتبادلان الموقع، في ضوء قوانين الصراع وإشكالاته ورواه، فتكون الأنا هي الغريب تارة، ويكون الآخر، هو الغريب تارة أخرى.

ويصير النظر عن رؤية درويش لهذه المسألة على مستوى المنظور الفكري والوعي التاريخي، إلا أن حركة العلاقة في أبعاد تلك الرؤية تقوم على قدر من التغير والتوازن أحياناً، فمرور الغريب في

الأندلس يوازيه مرور الغريب في بلاد الشام، دون أن يكون مرور أحدهما سبباً في الآخر، وقد تقدم على الفواصل بين الدليل والخارج، وانشطار الأنا في صميم كينونتها، كما للحال في (عود اسماعيل) وقد تكون كما في (عندما يبتعد) تجسيدا لصورة الآخر في لحظة من لحظات الصراع معه، لتجيء كلمة (غريب) مرادفة لكلمة عدو في مطلع النص الشعري نفسه.

#### للعدو الذي يشرب الشاي في كوخنا فريس في اللحان (...) (٢٣)

ولكن درويش وهو يستخدم هذه الكلمة (الغريب) يحرص على أن تجيء ضمن سياق غير خطابي، لهذا يجزئ المشاهد الشعرية، ويوزعها على فقرات تعتمد التقابل والتناقض، بحيث تتولد منها صورة تكسر البعد النمطي للأخر، وتؤكد استمرار الصراع، ولكن ضمن تقنية شعرية تفتني خلف الكثير من الألفاظ الفنية. ومن المهم أن يشار إلى أن كلمة (الغريب) لم ترد مفردة، مؤنثة إلا في الأعمال الشعرية المتأخرة لدرويش، ولعل أول استخدام لها على هذا النحو يجيء في قصيدة (إيل يفيض من الجسد) في ديوانه قبل الأخير، حيث يقول درويش:

#### من أنا بعد عشرين لوزيتين؟ يقول الغريب من أنا بعد مفاتيح؟ تقول الغريبة (٢٤)

من الواضح أن استخدام الغريبة في هذا المقطع يتماشى مع طبيعة الاستخدام للكلمة في (سريير الغريبة)، حيث تنبئ العلاقة بين الكلمتين الغريب/ الغريبة عن حالة من التشق غير قابلة للاستمرار ويجيء حضور الغريبة بمثابة الشيفرة لفكرة العلاقة ومستقبلها وتحولاتها.

من الملاحظ أن سريير الغريبة وهو عنوان الديوان، لم تجيء عنواناً لأية قصيدة فيه، كما درجت العادة، ولكنه جاء في سياق إحدى القصائد (سوناتا 1) وكاد وروده يكون امتداداً للمقطع الشعري المشار إليه سابقاً في (أحد عشر كوكبا).

#### ففي سوناتا 1 يقول درويش ما اسم القصيدة؟

#### أمام فائتية الخلق والحق، بين السماء البعيدة وأرض سرييرك، حين يحن دم قدم، ويئن الرخام (٢٥)

ولكن هذا التماثل في إطار العجم الشعري، لا يفيضي إلى تشكيل شعري متشابه، بقدر ما يقود إلى تنمية للمصطلح واستيقظته في حقل جديد، ففي حين كانت عبارة (والأسرة خضراء من شجر الأرز) تحدد مناحاً متروفاً في سياق الانهيارات الكبرى، صار يستخدم في (سريير الغريبة) في إطار وجداني خاص، وصار التماثل بين عدم تسمية المحبوبة، وعدم تسمية القصيدة باعثاً على التفتيش عن مغفريات وثائقيات، تتوزع القصيدة في إطارها، ويقدّر العشق أن يجمعهما، وفي كل الأحوال فإن درويش قد استخدم الغريبة في سياقات متعددة وفيما يلي أبرز تلك الاستخدامات

#### أنا أدري منك بالإنسان بالأرض الغريبة (٢٦)

#### ولأني أحمل الصخر وداء الحب والشمس الغريبة (٢٧)

#### تنامان خلف الضفاف الغريبة (٢٨)

#### اختلطت في أزقتها الكلمات الغريبة (٢٩)

#### ذات يوم ساجلس فوق الرصيف، رصيف الغريبة (٣٠)

#### من أنا بعد ليل الغريبة؟ (٣١)

#### في النزول إلى حفرة الكلمات الغريبة (٣٢)

#### أرض الغريبة أرض للسكنية (٣٣)

#### فكن يا غريب سلام الغريبة (٣٤)

#### صرنا صديقين للكائنات الغريبة (٣٥)

ومن الواضح أن (سريير الغريبة) لم يستخدم من قبل في تلك السياقات، لأن درويش يرغب في أن يجعل من السريير في هذا الديوان فضاء، يتموضع فيه الخطاب الشعري، وتتجلى فيه وقائمه، عبر عناصر متنوعة تتخللها إشارات ورموز وتحولات ترتبط بذلك الفضاء وتنبثق عنه.

#### (٣)

يتشابه (سريير الغريبة) من حيث البناء الكلي العام مع سابقيه (لماذا تركت الحصان وحيداً) ففي هذا الديوان قصيدة افتتاحية تقع خارج المشاهد، تعقبها ستة مشاهد، يضم الولد منها عدداً متفاوتاً من القصائد يتراوح بين الأربع والست، وهذه القصائد تنبثق من عنوان المشهد، وما يشيع من أجواء، وهي جميعاً تشترك في تكوين مناخ شعري عام يقوم على الاستزراج والتأمل في الماضي، وبناء صورة للذات تبدأ منذ الطفولة إلى نهاية الكهولة.

يتبع درويش أسلوباً متشابهاً في (سريير الغريبة) فتمت قصيدة افتتاحية تقع خارج السونيتات إضافة إلى ست سونيتات Sonnet (٣٦) يعقب كل سونيت من السونيتات الخمس الأولى ثلاث قصائد، وهذه القصائد تصنع كلها منلخاً شعرياً عاماً يمدح عن الحب، ويتمثل أبعاده، ويشترك مع مفرداته، ويرسم أفاقه الكبرى، وإذا كان مجموع القصائد الذي يعقب السونيتة الأخيرة يخالف الأعداد السابقة، فذلك يعود إلى خروج للسؤال من الحب وإشكالاته إلى الفضاء التاريخي للحب ورموزه وسياقاته في ثقافات متعددة.

ولكن التشابه في البناء العام لا يعني حركة الزمن فيها، فإذا كانت هذه الحركة تتجه نحو الماضي في (لماذا تركت الحصان وحيداً) فإنها تتجه صوب الحاضر في الديوان الحالي، وتعيد قراءة تاريخ العشق من منظور اللحظة الحاضرة، وتطورتها وصيرورتها ولعل هذه الحركة تتضح جلياً في القصيدتين الافتتاحيتين في الديوانين كليهما، فهي بعنوان (أرى شبحي قادماً من بعيد) في الديوان السابق، أما في الديوان الحالي فهي بعنوان (كان ينقصنا حاضراً) وهذه الحركة المتجهة نحو الماضي هناك والمتشككة مع الحاضر هنا تمتد أفاقها وظلالها على اللحظة الشعرية، وتمدد مداها، وتتحكم برموزها وإشارات.

المعشوقة تحولت من سيدة إلى إنسانة إلى عاشقة.  
وكان هذا التحول مقرونا بالحرية دائما، والعاشق يترد بين  
الصديق الوفي أو القديم وبين الشاعر. وهذه التحولات تعبر عن  
الرؤية المتسامية التي يصدر العاشقان عنها، وبخاصة أن ثمة مقطعا  
شعريا آخر يكاد ينهي الفقرات في القصيدة وهو:

فلنكن طيبين (٣٨)

الذي يتكرر في القصيدة أربع مرات، ويأتي حلاً للخروج من مأزق النهاية، والتحول إلى بداية جديدة، إضافة إلى فعل الأمر: استمع، الذي يرسم مناخاً متفانلاً لأفاق التحولات الجديدة.

ولكن المناخ العام الذي يشيع في (كان ينقصنا حاضر) يشير إلى أزمة ذات ظلال حضارية، فلم يكن عبثاً أن يكون هذا المناخ قريباً على صعيد المكان والطقس، وعلى مستوى الإشارات والزمن. ولكن المستشرقين عريان، يتلقاهم للمنى بالكثير من الإشكالات... ولكن أكثر هذه الإشكالات خطورة يتمثل في مسألة اكتشاف الذات وتحديد جوهرها، وطريقها للخروج من الأزمة، لهذا تنتقل هذه الذات في ظلال الأساطير، وتوصل إلى اكتشافات معنى الصب، ودلالاته ومكان القوة والضعف فيه، لأن هذه الذات، وبخاصة ذات المرأة، تحرس على ألا علم، هذا الصب شخصيتها من فرض اكتشافها أمامها:

تعتمد القصيدة مقطعا شعريا يأخذ شكل اللازمة في تكراره ولكن تكرار ذلك المقطع لا يعني تماثل دلالاته، فهو يجيء على النحو الأتي

ليس هذا طريقى إلى جسدى

وقد حل أمس محل غدي

فلا أنا شرقية

ولا أنا زيتونة

سمى درويش القصيدة التي ذكر فيها

كان درويش يعني بالعنوان هناك ما صار

### البناء والمستوى اللغوي يبين التطور الفكري

إن من الضروري أن نبدأ أولاً بتوضيح

السماوات هي:

تفسير هذه السوفيات على تفعية الب

**فَعُولٌ، فَعُولٌ، فَعُولٌ، فَعُولٌ**

۱ - لنذهب كما نحن.

وصديقا وفيا

إنسانية حرة

۳- لنذهب كما نحن

وشاعرهما

## إنسانة حرة

۵ - انڈھپ کما نحن

وَصَدِيقًا قَدِيمًا. (٢٧)

في ماضي العلاقة الى الإيجابي فيها، فانتهاه العلاقة لا يقود إلى تدمير

هذه المسألة.

ما تبين حالات مختلفة تؤدي مجتمعه الى تجسيد تلك الكينونة، فالمرء

$$\forall x \in \text{ind}(\mathcal{V}\mathcal{V}) \text{ small}(\text{small}(x))$$



وإن كانت إيهاعات الانتقال لديه هادئة، وعلاقات الصور ممتدة ورائقة، ولا تنطوي على مفاجآت حادة. تنتشل قصائد السونية الأولى الثلاث بأنواع الحب، وماهيته وتسعى إلى تحديد زمنه، ففي «سماء منخفضة» حديث عن أنواع الحب، وهذه الأنواع تتحدد من خلال

حالات متنوعة

- هناك حب يسير على قدميه الحريزيين.
- هناك حب فقير يحدق في النهر.
- هناك حب فقير ومن طرف ولحد.
- هناك حب فقير ومن طرفين.
- هناك حب يمر بنا دون أن ننتبه.
- هناك حب فقير يطيل التأمل في العابرين.
- هناك حب... (٤٠)

إن الحديث عن الحب لا يأتي في خطاب درويش الشعري عملا تجريديا خالصا، بل يمزج هذا الحديث أو على الأقل ينبثق من التجربة الذاتية التي يحرص «سريير الغريبة» على بلورة آفاقها وصياغة رؤاها الجمالية، لذا تتبع نصوص الديوان تقنية شعرية تقوم في إطارها العام على المزاجية بين رؤية تنتج دلالات الحب وبين تأملات تستبطن التجربة الخاصة وتسعى إلى تشكيل رموزها وصورها ومذاقها وشخصها وتحولاتها، لكن هذه المزاجية تسهم في صياغة منظور شعري، يجعل من الحب محلا أو مفتاحا لرؤية العالم وتفسيره. فإذا كانت قصائد السونية الأولى تستشرف أنواع الحب وماهيته وزمنه المثالي، فإن قصائد السونية الثانية تستشرف تجليات الحب، أما قصائد السونية الثالثة فترسم المحبوبة كما يراها العاشق، في حين تنتشل قصائد السونية الرابعة بصورة المحبوبة كما ترى نفسها، إضافة إلى تحولات العشق من فردانية مرتبطة بالعاشقين، إلى زفاف يخرج للسألة إلى حيز الجماعة، أما قصائد السونية الخامسة فترسم العلاقة بين العاشقين، كما تتجلى على لسان المحبوبة، ولخيرا فإن قصائد السونية السادسة، وعدها سبع قصائد، تشترك مع رموز العشق سواء أكانوا عاشقا كجميل بثينة أم قيس ليلى، أم كتبوا مثل كاما سوطرا وطوق الحمامة. وهي تصنع من كل ذلك مستوى أعلى من الدلالة يحقق قدرا من التجانس بين تلك الرؤى المتعددة.

لهذا تتعدد مستويات الكلام في الخطاب الشعري، فتارة يتحدث العاشق، وتارة أخرى تتحدث المحبوبة، وتارة ثالثة يتحدثان معا، وفي بعض الأحوال يتحدث سارد محايد. وقد تجيء «أبنية الزمان» في القصيدة منقطعة، تسير كما يسير الزمن الواقعي، في حين تجيء في بعض القصائد حكيمية، قادرة على أن تتجاوز سير الزمن التاريخي، من أجل صناعة زمان جديد. أما المكان فهو يتوزع بين أماكن جغرافية محددة، بعضها مشتبه بالتاريخ والأسطورة كبابل وقرطاج وجلداد

وحدائق قيصر وسدوم وسمرقند وبعضها مرتبط بجغرافيا سياسية كالأندلس والشام ومصر وأربعا ومزاب أو بين أماكن متخيلة، غير محددة الدلالة كانهن والجسر والبلاد القديمة، والبحر وحديقة المنفى وأرض الغريبة، وأرض السكينة

ولكن خطاب العشق في «سريير الغريبة» لا يتطور إلا من خلال اكتمال جوانب العلاقة بين المرأة والرجل فيه، وقد سعى نص درويش الشعري كي يحرق المرأة من أبعادها الرمزية. وإن لم يحرقها بطبيعة الحال من إيقاع العصر، بكل ما ينطوي عليه هذا الإيقاع من أبعاد وإشكالات، يشترك فيها الشاعر والعاشق والمرأة، دون أن تكون للمرأة نتيجة حتمية لتلك المعطيات، لهذا تقدم المرأة نفسها على النحو الآتي:

أنا امرأة، لا أقل ولا أكثر

أعيش حياتي كما هي

خيطا خفيطا

وأغزل صوفي لألبسه، لا

لا أكمل قصة «هو مير، أو شمس» (٤١)

فهذه المرأة تسعى لتحرر نفسها من الرموز والأشكال الأسطورية، وتقدم نفسها بوصفها سيدة تعيش واقعها. وتسج خطوط هذا الواقع، من غير أن تسعى إلى ربطه بالماضي ورموزه وأفاقه. في حين يقدمها العاشق على أنها جنيبة، ومذهبة ومسافرة وسماوية ومجازية، وعلى الرغم من أن هذا التقديم يكاد يكسر صورتها الواقعية ويربطها بالنموذج المثالي، إلا أن درويش يعود ليقدم تلك المرأة من منظور يحرقها من النمذجة، ويعيد تشكيلها في إطار العلاقة الإنسانية القائمة على الضعف

لك أنت التي تقرئين

الجريدة في البهو

أنت المصابة بالانفلونزا

أقول: خذي كأس بابونج ساخنة

وخذي حبتي «أسيرين»

لهبدا فيك حليب إبنانا

ونعرف ما الزمن الآن

في ملفتي الراقدين (٤٢)

أما العاشق فهو متوزع بين الإنسان وبين الشاعر. وهذا التوزع بين الشاعر والعاشق، يلقي بظلاله على تحولات العلاقة مع المرأة، مثلما يلقي بظلاله على مستوى الانسجام بين الشاعر وذاته، فهو يقول للمرأة في القصيدة الافتتاحية كما سبق وأشير

لنذهب كما نحن

## عاشقة حرة

### وشاعرها.

ومر تحول ينطوي على لون من اللقاقة، فإذا كانت جملة عاشقة حرة، تمنح بين الحرية والحب وهما أمران لا يجتمعان بسهولة. فإن «شاعرها» يخضع لقيد أو لمجموعة من القيود والاعتبارات التي تسهم في مجموعها في تحويل العلاقة إلى رؤية جمالية، لهذا يسأل محبوبته

أي زمان تريدني، أي زمان

لأصبح شاعرها، هكذا، هكذا: كلما

مضت امرأة في المساء إلى سرها

وجدت شاعرا سائرا في هواجسها

كلما غاص في نفسه شاعر

وجد امرأة تتعري أمام قصيدته (٤٣)

والمرأة تدرك استحالة الانقسام بين الشاعر والإنسان فنقول

فكن أنت قيس الحزين إذا شئت

أما أنا فتعجبني أن أحب كما أنا

لا صورة

ملونة في الجريدة، أو فكرة

ملحنة في القصيدة بين الأيائل (٤٤)

وقد سعى خطاب درويش للشعر إلى إعادة تشكيل جميل بنية

وقيس ليلي في إطار تلك المفارقة وذلك التوزع، حيث يجهر جميل في

نص شعري بعنوان (أنا وجميل بنية) ليكون تجسيدا للعشق الذي

يتلبس الشاعر، وليجهر قيس في قصيدة بعنوان (شاعرجنون ليلي)

ليكون قيس تجسيدا للشاعر حين يكون عاشقا.

وفي هذا المناخ يعود درويش إلى كتابين من كتب العشاق

ليستحي منهما مثلذين مضطربين، ترسم أفانق الحب وتبني أجواءه

ولغاته وصوره. أما الكتاب الأول فهو كتاب (كاما سوطرا) الذي يعد

من النصوص الهندية الإيروتيكية المهمة، وأما الثاني فهو كتاب ابن

حزم (طوق الحمامة في الألفاظ والآلاف)، ولعل الفارق الكبير بين

القصيدتين مستمد في الأساس من الفارق بين الكتابين ففي حين

يتكرر الفعل (انتظراها) في (درس من كاما سوطرا) تسع عشرة مرة،

ليأخذ فعل الأمر شكل درس في سيكولوجية التعامل مع المرأة،

مستوحيا نصوص (كاما سوطرا) وأفاقه، مؤسسا لثروة لفظية

سحرية الطابع، تذكر بالأجواء الهندية، فإنه يبيّن جوا أندلسيا في

(طوق الحمامة الدمشقي) وهو جو يديع، فتان، مملوء بالغواية

والجمال، وتبدو شبه الجملة (في دمشق) التي تتكرر هي الأخرى

اثنتي عشرة مرة، نقيضا أو موازية لفعل الأمر هناك (انتظرها)

لأن هذا التكرار يشبه الكلمة السحرية التي تفتح الأبواب كلها، وتعود

إلى عوالم مملوءة بالجمال، وتتخذ الطاقة الشعرية

في دمشق،

تسبر السماء، على الطرقات القديمة

حافية، حافية

فما حاجة الشعراء

إلى الوحي، والوزن، والغاية؟ (٤٥)

## الهوامش

- ١ - ديوان محمود درويش، للشعر الأول، بيروت دار العودة ١٩٨٥، ص ١٧
- ٢ - القصيدة، ص ٦٥
- ٣ - للقصيدة، ص ١١٢
- ٤ - للقصيدة، ص ٤٤٥
- ٥ - القصيدة، ص ١٧٠
- ٦ - القصيدة، ص ١٨٤ وما بعدها
- ٧ - القصيدة، ص ٢٧٧ وما بعدها
- ٨ - للقصيدة، ص ٦٦١
- ٩ - القصيدة، ص ٦٦٥
- ١٠ - ديوان محمود درويش، للشعر الثاني، بيروت دار العودة ١٩٩٤، ص ٢٣
- ١١ - للقصيدة، ص ١٨، وانظر ص ٤٦
- ١٢ - ديوان محمود درويش، للشعر الأول، ص ٢٤٩
- ١٣ - للقصيدة، ص ٥٧
- ١٤ - ديوان محمود درويش، للشعر الثاني، ص ١٦٦
- ١٥ - للقصيدة، ص ٢٥٧
- ١٦ - للقصيدة، ص ٢٥٩
- ١٧ - للقصيدة، ص ١٨٥
- ١٨ - ديوان درويش، للشعر الأول، ص ٢٦
- ١٩ - للقصيدة، ص ٢٣٣
- ٢٠ - ديوان درويش، للشعر الثاني، ص ١٨٠
- ٢١ - ديوان درويش، للشعر الأول، ص ١٦٦
- ٢٢ - للقصيدة، ص ١٦٧
- ٢٣ - للقصيدة، ص ١٦٦
- ٢٤ - القصيدة، ص ١٢٠
- ٢٥ - سرير القوية، ص ١١، ١٢، ١٣، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦،



## هنا الخواء الثقافي ومظاهره انتصار الموسوم

# تأملات من عصر العولمة

تركي على الربيعو \*

يرى كثير من الدارسين لعلم اجتماع الثقافة وكذلك علماء النفس، أن الثقافة الحديثة يجب أن تروق للمتحركين إلى رحابها على حد تعبير سكيز عالم السلوك الأمريكي (١) لأن هؤلاء هم بالضرورة من نتائج ثقافات قديمة، تسعى للتكيف مع روح العصر من جهة، والحفاظ على خصوصيتها من جهة ثانية، خاصة وأن الحفاظ على الخصوصية يلهم عند علماء اجتماع الثقافة والعديد من المثقفين في العالم، تطلعا - ومن موقف مثالي - إلى بناء مجتمع عالمي جديد أساسه الاختلاف والتعددية الثقافية وقاعدته الديمقراطية.

انتصار الفيديو لوجيا على الايديولوجيا، انتصار الاستهلاك الفوري الذي يروج له التلفزيون (كلمة فيديو تعني بالإنجليزية تلفزيوني) على حساب الأفكار والقناعات، يقول دوبريه: التلفاز هو أولا آلة اقتصادية، وليس أنبوبيا من الأفكار وقسطلا من الحواس. بهذه الصفة إنه الباعث الأول والقائد الأول للايديولوجيا المسماة اقتصادية. فالآلة تصل أخلاق صيانتها، منسجمة مع مجتمع الفردية المتعة والاستهلاك الفوري، وليس من طبيعتها إثارة مسارات تجريدية أو استدلالية أو تركيبية، ولا إثارة النقد، بل إنتاج أوان صغيرة بطريقة السلسلة التي تدفع للاستهلاك (الأمر الذي لم يكن معقولا في المدرسة). فهي ليست مصنوعة لنقل الأفكار ولا لإنتاج قناعة معينة، وإنما شيء ما بين القبول السطحي والإشاعة الاجتماعية، وقبول الإشاعة (استطلاع، روح العصر، رأي عام، الخ...) (٥) وحسب وجهة نظر دوبريه هذه، فقد أصبحت الايديولوجيا عتيقة وبالية في مقابل الفيديو لوجيا، فهزيمة الشيوعية يجب البحث عنها في مكان

أعود للقول، إن هذا الموقف يصدر عن رؤية مثالية وايديولوجية بأن، يقول بها الحالمون والرومانسيون ويقايا المناضلين الذين أنتجهم ما يسميه ريجيس دوبريه بـ «عصر المجال الخطي»، أي عصر الكتابة، وهي رؤية تتعارض مع ما يقول به «كهنتنا الجديد» (٢)، أو ما يسميهم أحدهم بـ «القساوسة الديوبيين للفكر الوحيد» (٣)، فالرؤية المثالية باتت متخلفة قياسا بالتحولات السريعة التي يمر بها العالم، وبالأخص في مركزه، أضف إلى ذلك تجاهلها للواقع العالمي الجديد الذي دشّن انتصار الفيديو لوجيا على حساب الايديولوجيا، وبالتالي هزيمة الثقافة في عصر البلاغة الالكترونية والذي يشبهه بنجامين باربر BARBER بالثيان الكبير الذي يلتهم مجموع الأرباب ولحدا بعد الآخر. (٤)

كان ريجيس دوبريه في كتابه الموسوم به الميديولوجيا: علم الاعلام العام، قد عزا هزيمة الايديولوجيا الشيوعية إلى

\* كاتب من سوريا

كفيلم «الحديقة الجوراسية» ينحت مستهلكا من الشرق إلى الغرب (٩) فالأسواق تحتاج إلى عملة واحدة هي الدولار، وإلى لغة واحدة هي الإنجليزية وإلى سلوك متشابه في كل مكان يجد تعبيره في سلوك أبطال الثقافة الجديدة (١٠) فمن وجهة نظر باربر أن طياري الخطوط التجارية، ومبرجي الكمبيوتر، والمخرجين السينمائيين وأصحاب المصارف العالمية، ومشاهير السينما والأغنية، ولخصاصيين البيئة، وأثرياء النفط، والإحصائيين ونجوم الرياضة. كل هؤلاء باتوا يشكلون فئة جديدة من الرجال والنساء يرون في الدين والثقافة والانتماء العرقي عناصر هامشية. فهويتهم هي قبل كل شيء في انتمائهم المهني، وبقدرتهم الفائقة على تحويلهم إلى مستهلكين ومستهلكين فقط إن جاز التعبير، والأكثر من هذا إلى مروجين لثقافة جديدة تضع إيقوناتها على صدورهم (١١) من وجهة نظر باربر أن الترويج للمنتجات الأمريكية يعني الترويج لأمريكا وشافة السوق والمخازن التجارية التي تفرض علينا القيام بفك ارتباط بوهيتنا الثقافية، ما عدا صفة المستهلك، والتفكر لمواطنينا لتذوق أكثر هذه اللقمة الوحيدة الناتجة من التسوق.

ما يقف ثقافة «المالك وورلد» التسوقية، هو أن هناك جيوباً لا تزال مقاومة وترفض بعباد أن تخترقها أحصنة طروادة الجديدة. فثقافة الشاي الهندية تحول دون انتشار مبيعات الكوكاكولا، وثقافة وجبات الغداء في الشرق الأوسط التي تتطلب جلوساً طويلاً إلى المائدة تتعارض مع وجبات كنتاكي وماكدونالدز السريعة (١٢) وهنا لابد من إعلان الحرب على هذه الثقافات وعلى بقايا المجتمع المدني في بعض بلدان العالم الثالث التي تجنح لترجيح كفة المواطنة على حساب الاستهلاك وبذلك تخون ثقافة الهامبرجر؟

- ٢ -

تجارة المرئي أو نظم المراقبة الجديدة في عصر الصورة المرئية! في كتابه الموسوم بإرادة المعرفة، والذي يشكل الجزء الأول من تاريخ الجنسية الذي لم يكتمل، يسم ميشيل فوكو حضارتنا المعاصرة (من عقد السبعينات من القرن العشرين فما دون) بوسم الوشاية، فهو يرى أننا الحضارة الوحيدة التي يمكن نعتها بأنها حضارة الوشاية والتنمية الشاملة، يقول فوكو: ونحن في النهاية، الحضارة الوحيدة التي يتلقى فيها

آخر، في قصورها بالصور أكثر من قفها بالأفكار، في عتق مصانمها بالأحلام والتي لم تستطع منافسة هوليوود والكليبات، التلفزيونية. فالشباب الدائم لشاريات الكوكاكولا الجميلات ورجولة الكابوي اللحن للمارلورو وموسيقى الروك الحواسية، ربما علت على قلب الشيوعية أكثر مما علت مؤلفات سولجستين أو بيانات هافيل (٦)

في دراسة له وتحت عنوان «ثقافة» الملك وورلد McWorld، في مواجهة الديمقراطية، نشرتها اللوموند ديبلوماتيك في عدد آب/ أغسطس ١٩٩٨، يرى محرر الدراسة بنجامين باربر BARBER الذي يشغل مدير مركز والت وإيمان للثقافة والسياسة الديمقراطية في جامعة روجرز بالولايات المتحدة، أن ثقافة «المالك وورلد» أي الثقافة العالمية الأمريكية هي الترجمة الحرفية للفيدرولوجيا، التي تقطع مع الثقافات القديمة، ولكنها تلجأ إلى أسلوب آخر، فالحماك وورلد - يترين قليلاً بطابع الثقافات التي يلتهمها، فإذا بالإقاعات الأمريكية اللاتينية تزين موسيقى «البوب» في الأحياء المكسيكية الفقيرة في لوس أنجلوس، وإذا بأطباق ماكدونالدز الكبيرة تقدم مع البيرة الفرنسية في باريس أو تصنع من لحم البقر البلغاري في أوروبا الشرقية. وإذا بـ «ميكي» يتكلم الفرنسية في ديزني لاند باريس. وفي وجهة نظر باربر أن قناة الموسيقى الأمريكية MTV، والماكونالدز وديزني لاند هي في نهاية المطاف، وقبل كل شيء، إيقونات الثقافة الأمريكية، هي أحصنة طروادة التي تتسلل من الولايات المتحدة إلى ثقافة سائر الأمم (٧)

إن إيقونات الثقافة الأمريكية الجديدة يتم تسريبها إلى الثقافات العالمية التي تبدو عاجزة عن مقاومتها، عن طريق أشباه المنتجات الثقافية، كالأفلام أو الدعايات، وتفرغ منها مجموعة من السلع المادية ولوازم اللوطة والتسلية، وهكذا لا تبقى أفلام «الملك الأسود» وجوراسيك بارك، و«تايتانيك» مجرد أفلام، وإنما تصبح كما يرى باربر وسائل حقيقية لتسويق الأغذية والموسيقى والألبسة والألعاب (٨)

إن إيقونات الثقافة الأمريكية الجديدة تنتج التماثل والتشابه وهذا بدوره كما يرى علماء النفس يسهل عملية التحكم والسيطرة، لا بل أنها تنتج نفس أنماط السلوك، فمن وجهة نظر ريجيس دوبريه أن كل دقيقة عتف ينتجها فيلم

أنباعها مكافأة مقابل إصغاتهم لكل إنسان يسر إليهم حديثاً عن جنسه، وفوكو يلمح هذه الرغبة في الأصناف، والتلصص عند الكثيرين، الرغبة في «تأجير أذانهم» لسماع أنق التفاصيل والولوج إلى عالم العلاقات الحميمة وتشكيل أرشيف كامل من اللذات الجنسية، وهذا ما يدفعه إلى القول بأن العلامة الفارقة لحضارتنا المحاصرة هي الوشاية (١٢).

لم يشهد فوكو عصر المعلوماتية واقتصاد السوق، ولم يعيش الثورة الهائلة لما سماها المهندس والفيلسوف الفرنسي بول فيريليو Paul Virilio «بتجارة المرئي» التي ساهمت به تدشين سوق النظر، فقد مات فوكو في النصف الأول من عقد السبعينات، وبالتالي لم يشهد ما يسميه فيريليو بعصر الوشاية البصرية، الذي دشنته عصر الفيديو لوجيا وروجه شبكات الانترنت.

من وجهة نظر ريجيس دوبيري: أننا أول حضارة أقامت مذبحاً منزلياً للتبذير، هو جهاز اللاقط (١٤) ودوبريه لا يتوقف عند مستوى الاستهلاك الذي ينحط التلفزيون في حياة البشر، من خلال الدعاية التي تقولب ومن خلال أفلام الجنس والعنف، فهو يرى أن هذا «الذبح المنزلي» ستتحطم عليه قناعاتنا وخياراتنا وعاداتنا لأنه ينشر اللامبالاة والاستهلاك والقبول السطحي وبالأخص الإشاعة الاجتماعية يقول دوبيري. إن التظان بالتأكيذ يذهب إلى أبعد من الكتاب المطبوع ولكنه أقل عمقا، فدرجات التأثير ربما تكون بعكس مساحات التغطية، وصلابة قناعاتنا تنقص عندما تزيد سرعة المعلومات ومرور العلامة (١٥) ومن وجهة نظر دوبيري في إطار تعليقه على الوظيفة الدينية للتلفزيون، أن صلاته الوحيدة تعني «أنظروا إلي أولاً، والباقي لا أهمية له» (١٦) ولكن النظر المستمر إليه ينشر اللامبالاة كما أسلفنا والصيرة والقبول السطحي بالإشاعة، هذا القبول بالإشاعة يجعل منه دوبيري العلامة الفارقة لحضارتنا الحديثة. ويجعل منه بول فيريليو الدخلى في عصر الوشاية البصرية والذي هو بمثابة نتيجة لعصر اقتصاديات السوق والمعلوماتية التي توجهها تجارة المرئي؟ وما فضيحة مونيكال لويونكي مع كايوبوي البيت الأبيض إلا ترويج لعصر الوشاية ومنطق الفضيحة معا. في نقد لاذع لعصر الوشاية البصرية الذي دشنته «التكنولوجيات التليفزيونية الهائلة» وتحت عنوان يكتسي

دلالة كبيرة هو «تحت برج الوشاية» يورد لنا بول فيريليو القصة الحقيقية التالية والتي تأخذ عنده شكل طرفة يقول: «في حربها على الأشباح التي يبدو أنها تهاجمها، قامت جون هوستون، وهي شابة أمريكية في الخامسة والعشرين من العمر، بتركيب (١٤) كاميرا داخل بيتها ترابط في صورة دائمة كل الأمكنة الاستراتيجية فيه، تحت السرير، في القبو، أمام الباب... وكل من هذه الكاميرات تعمل بلا توقف (٢٤) ساعة على (٢٤)، مولجة بنقل رؤاها إلى موقع على شبكة الانترنت. وهكذا يصبح الزائرون الذين يطلعون على هذا الموقع «راصدي أشباح» وثمة نافذة حوار تتيح لهم أن يبعثوا برسائل الانذار إلى جون إذا ظهر لهم شبح من هذه الأشباح. فكما لو أن «أهل الانترنت أصيبحوا جيراننا، وشهدوا لما يحدث لي» على حد تعبير الشابة الأمريكية؟ (١٧)

هكذا نجد أن الانترنت قد أحدث ثورة حقيقية في مفهوم الجيرة، ولكنه يعكس المفهوم والفهم الذي أبداه شاعرنا الجاهلي عنقرة العنسي، فعنقرة كان يفض الطرف عن جاراته ما بدت «حتى توارى جارتى ماوأها»، أما جيرة الانترنت، فهي جيرة التلصص الإلكتروني على أدق الأشياء وأكثرها حميمية في حياة جون هوستون وغيرها.

إن التلصص الإلكتروني الذي يجعل من مجتمعاتنا المحاصرة «مجتمعات مراقبة» على حد تعبير الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، يمثل من وجهة نظر بول فيريليو منحنى جديدا يوازي منطق «عولة السوق الوحيدة» ويصبح بمثابة نتيجة له، يقول فيريليو: في الواقع، تفرض العولة أن تتم مراقبة كل شيء من طريق كل شيء، ومقارنة كل شيء بكل شيء.. من دون توقف، فكل نظام اقتصادي وسياسي يدخل بدوره مثل جون هوستون في المجال الحميم لكل الأنظمة الأخرى، مما يتعذر معه على أي كان التصردة طويلة من هذا النهج الثقافي الشامل. (١٨)

من وجهة نظر فيريليو أن هناك فارقا جوهريا بين القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين، فإذا كانت «جنبة الكهرباء» على حد تعبيره قد أضاعت للذن إضاءة مباشرة في القرن العشرين، فإن القرن الواحد والعشرين سيشهد «الإضاءة غير المباشرة للعالم»، وذلك بفضل التكنولوجيات التليفزيونية التي تتطلب منها بصريا شموليا جديدا، يقوم

بمراقبة كل شيء. ويدشن بذلك لعصر الوشاية المصرية. الذي يضع الجميع «تحت برج الوشاية» الذي يشن له ثورة الوشاية والنعمة الشاملة» على حد تعبير فيريلو! والتي تحل محل التنمية القديمة والمعودة التي تحدث عنها ميشيل فوكو واعتبرا إحدى أهم العلامات الفارقة لحضارتنا المعاصرة.

من الوشاية السمعية، إلى ثورة الوشاية البصرية التي تنتجها نظم المراقبة الجديدة المتوافرة على شبكة الانترنت، يرسم لنا الفلاسفة والمثقفون منحني بيانها يشير إلى أننا نخطو وعلى عجل باتجاه علاقات لا إنسانية، وباتجاه تحول خطير لم نعرفه البشرية من قبل، تحول يجعل من حياة الإنسان وسلوكه وأفعاله وعلاقاته موضع مراقبة وموضع شبهة، تحول يأخذ شكل ثورة تأتي إلا أن تضحي بأبنائها على مذبح تجارة المرنى، بصورة أبق على مذبح جهازنا اللاقط لتجعلهم لا مبالين إلا بالانفاز «أنظروا إلي والباقي لا أهمية له»، وبالانترنت «كبسة زر تستطيعون أن تلتصصوا على الكرة الأرضية كلها». فالأشائن يخاطبان الحسوس واللامعقول على حساب المعقول والمفكر فيه، وبذلك يشنن لعصر الوشاية والاستهلاك «استهلكوا، استهلكوا وستكبرون». هذا هو الانجيل الجديد على حد تعبير أحد أعضاء نادي روما، وهذا شعاره، وما على العالم إلا أن يفرق في مهب الريح على حد تعبير سرج حلبي المحرر في لوموند ديبلوماتيك، وفي مهب الإعلام الزائف الذي تروج له اقتصاديات السوق، والذي دفع واحدة من كبريات الصحف بتاريخ ديسمبر ١٩٩٧ إلى تخصيص صفحتها الأولى للكلب الجديد الذي كان قد حصل عليه زعيم دولة عظمى، وتولت صفحة في الداخل إكمال الملف، محلة على حد تعبير حلبي موقع الحيوان في تاريخ ذلك البيت الرئاسي (البيت الأبيض)، ومستعيدة قائمة الكلاب السابقين الذين حلوا ضيوفا على ذلك البيت (١٩). إنه عصر الفارقة والمراقبة الذي يدشنه عصر الوشاية المصرية في جميع أنحاء العالم

- ٣ -

حضارة البيرنيس:

في الخواء الثقافي وظاهرة انتشار المسوخ

في مقال له بعنوان «عالم الاتصالات، أي جدوى» نشرته اللوموند ديبلوماتيك في ديسمبر، ١٩٩٨، كتب جوزيه

ساراماجو الكاتب البرتغالي الحائز على جائزة نوبل للأدب عن العام ١٩٩٨ يقول «ذات يوم كتب فرنسيسكو جويو، وهو أحد الفلاسفة الأسبان الكبار في القرن التاسع عشر وإن يكن معروفا أكثر بصفته رساما: إن سبات العقل يولد المسوخ». ويضيف ساراماجو بقوله: «واليوم، مع الانفجار الكبير الذي تعيشه تقنيات الاتصال يمكن التساؤل ما إذا كانت تولد تحت أنظارنا مسوخ من نوع جديد» وهنا يتساءل ساراماجو مرة أخرى بقوله: بالطبع أن هذه التقنيات هي بدورها ثمرة التفكير والعقل. لكن هل المولد هو عقل يقطر في المعنى الحقيقي لكلمة يقطر أي متنبه، ساهر، نقدي وعنيد في نقده، أم أنه عقل مسترخ، نائم يخرج عن طوره في لحظة الاختراع والخلق والتخيل فيخترع ويخلق ويتخيل في واقع الحال مسوخا؟ (٢٠).

في كتابه الموسوم به العنف والمقدس «لاحظ الإنساني الفرنسي رينيه جيرار انتشار المسوخ في الثقافات القديمة، من الشيطان «مضجباب» في ملحمة جلجامش، إلى شياطين الأوب (٢١). ولكن انتشار المسوخ لم يبلغ بأية حال مدى انتشارها في ثقافتنا المعاصرة خاصة وأن ثقافتنا في عصر العولمة تنمي نزوما حادا باتجاه إنتاج المزيد من المسوخ، وهذا ما يلحظه عديدون. فقد كتب لويس مفورد في كتابه «أسطورة الآلهة» أن هناك قرينة انحراف حقيقية توجه مسيرة علم الجينات الوراثية وتدفعه إلى إنتاج المسوخ الحقيقية هذه المرة بدلا من الوهمية، وبالفعل فقد قام علماء الوراثة بتخليق كائن حي أشبه بشياطين الأوب في الميثولوجيا الاغريقية، رأسه رأس عنز وجسده جسد أسد وذيله ذيل كلب، ثم قاموا بتدميره (٢٢) هذا على صعيد علم الجينات، أما على صعيد الثقافة فقد أصبحت الشاشة الصغيرة مرتعا لوجوش وديناصورات «الهدية الجوراسية» ترحب بها في جميع الاتجاهات كما يقول ريجيس دوبريه، وباتت الصور الخفية لدميتريانور، تغطي معظم مساحات المعمورة ويشاهدها آلاف وملايين المشاهدين في كل مكان وتدفع بهم إلى مزيد من الكوابيس والانفاق المظلمة.

الحصول المخيف والكبير باتجاه المسوخ والذي يخيف أصحاب العقول اليقظة، هو تحول الإنسان إلى مجرد عقل الكتروني (حاسوب) لنقل إلى كرة زجاجية، إنها هجرة

الإنسان في جلده، في «عريته الأخيرة» أي من جهازه العضلي التعب والترهل على حد تعبير الفرنسي بول فيريليو، باتجاه كرة زجاجية أكثر تطوراً من دماغه وأفضل تزوداً مما في الأصل، عندها سوف يصبح المرء بحق أضحى على مذبذغ السموخ الجديدة التي يحذر منها الأديب الأسباني ساراماجو. من وجهة نظر أصحاب العقول اليقظة أن إنتاج السموخ في الثقافة والذي يندرج في إطار مبدأ الريح الذي تروج له الشركات الكبرى، هو شاهد على الخواء الثقافي في المركز أكثر منه ناتج مؤامرة امبريالية كما يحلو للبعض ترويجه. وهو شاهد أيضاً على الخواء الثقافي الذي أصاب العالم (أوروبا والعالم الثالث) التي تقبل كما يقول هيريت شيلر بأمركة متصاعدة لثقافتها الشعبية ولنمط عيشها» (٢٣)

إذ أن القبول بهذه الأمور هو بمثابة تأكيد مفروط على قبولنا بكف الارتباط مع هويتنا كما يقول بنجامين باربر مدير مركز والت وإيمان للثقافة والسياسة. (٢٤)

في دراسة له بعنوان «الصحافة الأمريكية في مهبط البيزنس» نشرتها اللوموند ديبلوماتيك في أغسطس ١٩٩٨، يؤكد المحرر في اللوموند ديبلوماتيك سيرج حليمي على ظاهرة الخواء الثقافي في الصحافة الأمريكية، فإذا كان فرنسيس فوكوياما قد وجد في الغرب الأمريكي نهاية التاريخ فإن سيرج حليمي يرى في الغرب الأمريكي «نهاية الأخبار»، فقد لاحظ حليمي أنه وباستمرار تتم التضحية بالأخبار الجادة لحساب منحي متعدد يهدف فقط إلى زيادة عدد المستهلكين، ويتحقق هذا الأمر كلما تآلف عمل رؤساء التحرير مع عمل المسؤولين عن التسويق، إذ أنهم يتلقون عن التدقيق في أخبار ملعنهم الأكثر كرمًا بغية عدم المساس بمدخلات صحفهم الآتية من باب الإعلانات. (٢٥)

الشيء نفسه يطبق على التلفزيون، على المذبح المنزلي كما يسميه ريجيس دوبريه، فقد كتب سيرج حليمي ما يلي: في تاريخ ٢٦ يونيو ١٩٩٨، عند الساعة الواحدة فجراً، بثت شبكة سي. إن. إن. الدولية نشرة أخباراً على القنوات الخمس، فتناولت مطلع النشرة، إطلاق النار الذي حدث لدلح حديقة عامة في ولاية كارولينا الشمالية. ثم انتقل العرض بعدها إلى قضية مونيك لويسنكي، تلتها وقعة اعلانية. ثم عرضت بعدها نتائج مباراة كرة القدم التي توجت خلالها الولايات المتحدة

مع إيران. ثم عادت النشرة مجدداً إلى إطلاق النار الذي وقع في كارولينا الشمالية. وقد علق على هذه الحال أسفا السيد تيديترو مؤسس شبكة سي. إن. إن. بقوله: «كلما كان الخبر معقداً وإذا انعكاسات محتملة خطيرة، ضعف الجمهور الذي يتابعه» (٢٦) وهذه ليست حالة خاصة فسرج حليمي يستشهد بأمثلة عديدة وعلى سبيل المثال، فقد قام مركز وسائل الإعلام والشؤون العامة في مدينة واشنطن بتحليل مضمون النشرات الأخبارية في (١٢) مدينة كبرى في الولايات المتحدة وعلى مدى ثلاثة أشهر. وقد تبين أنه بفعل تأثير مستشاري التسويق، يأتي سرد الأخبار متشابهاً جداً في بوسطن إلى سان أنطونيو، حيث تحتل الجرائم وأخبار الطفس وحوادث السير والكوارث وأخبار مشاهير الفاشة والرياضة والإعلان ما مقداره ٢٤ دقيقة و (٢٠) ثانية في نشرة لأخبار مدتها نصف ساعة. الأمر الذي يترك فقط هامشاً لا تتعدى مدته (٥) دقائق و (٤٠) ثانية لمعالجة الشؤون المحلية الأخرى والشؤون الخارجية وشؤون الصحة والتعليم والعلوم والبيئة (٢٧)

من وجهة نظر بنجامين باربر والذي يثني عليه ريجيس دوبريه لتحليلاته الدقيقة والصائبة، أن تكاثر السموخ في الثقافة المعاصرة واندرج المجتمع في ملف الاستهلاك والجنس والعنف، هو بمثابة نتيجة لثقافة مختلة إلى مستوى السلفة، حيث الشكليات هي السائدة، وحيث «المظهر» يعتبر نوعاً من الايديولوجيا. فالخازن التجارية والساحات العامة المغلفة والأحياء المقفرة في الضواحي السكنية هي الكنائس الجديدة لهذه الحضارة التجارية، التي يسميها سيرج حليمي بحضارة البيزنس».

من وجهة نظر ساراماجو أن الحضارة التي تنتج اللامبالاة والعزلة تساهم أيضاً في إنتاج المزيد من السموخ التي تنبأت بها قصص الخيال العلمي وترجمتها هوليود إلى أفلام عنف أبطالها سموخ قادمة من كواكب بعيدة، عديدين هم الذين شاهدوا في العام ما قبل النصر فيلم «الاستقلال»، ١٩٩٧، والذي يصور لنا مجموعة من السموخ القادمة من المجهول وعبر مركبة فضائية ليقوموا بتدمير البيت الأبيض ومدينة واشنطن. وهذا غيض من فيض الديناميكيات الهائلة والصراصير المتوحشة التي يراد لها أن تحيط بحضارتنا

المعاصرة. والسؤال هل هناك أمل بانثاق ثقافة مقاومة تضع حدا للمسوخ والعنف وتبشر يزمن يتسع فيه المجال للحب والفرح؟<sup>١٤</sup>

- ٤ -

### بين فخ الايديولوجيا و«فخ العولة»: العرب وهيصة العولة

يبدى الخطاب العربي المعاصر، في الأعوام للنصرمة، ولعا شديدا في الحديث عن العولة واثارها الايجابية والسلبية على المنطقة العربية والعالم الرابع كما ينفتح سمير أمين. والذي تتبع خطى هذا الخطاب يلحظ أمرين الأول إقبالا شديدا ومؤدجا في الحديث عن العولة والثاني توصيف العولة وكأنها شبح من كوكب أخر على حد تعبير أحدهم (٢٨) ولزيد من التدقيق نقول إن أغلب الدراسات التي طالت العولة بقيت محكومة بإرادة ايديولوجية شلت حركتها ومارست إقصاء لإرادة المعرفة المطلوبة، وهذه حالة ليست بالمستغربة، فالخطاب العربي المعاصر مثقل بالايديولوجيا (الايديولوجيا كحجاب) وينوء كاهله منها، وهذه هي علامته الفارقة في تناوله لمعظم الظواهر والمفاهيم والتي غالبا ما تأخذ شكل «هيصة» بحيث يصبح الحديث عن «الهيصة الديمقراطية» و«هيصة الاشتراكية»... الخ وأخيرا «هيصة العولة» التي نثر عليها في معظم الندوات والدوريات والمجلات والمهرجانات الثقافية. وفي الحقيقة أن تعبير «الهيصة» ينطبق تماما على خطابنا العربي المعاصر في تناوله لهذه الظاهرة، فقد انقسم أهل الرأي من المثقفين العرب المتجادلين حول العولة إلى مؤيد ومعارض، وكأننا أمام ظاهرة انتخابية أو لاجتماع حزبي، مع أن الأمر يحتاج إلى أبعد من ذلك إلى تحليل دقيق للظاهرة، بدلا من بيانات التنديد المهوررة بأختام الايديولوجيا وما أكثرها، وبدلا من بيانات التأييد المهوررة أيضا بالايديولوجيا والتي تنظر إلى العولة على أنها الحقيقة المطلقة وسقف التاريخ ونهايته (انظر ما كتبه علي حرب في كتابه الموسوم به المنوع والمتنوع) (٢٩)

في الحقيقة إن ما دفعني إلى هذا الاستهلال المضرر بالتنديد بالمثقفين العرب، هو صدور كتابين عن العولة وفي أن واحد. الأول وقد صدر عن مركز دراسات الوحدة العربية وهو بعنوان «العرب والعولة» وهو كتاب ضخم ومصقول

ولخرجه ممتاز وسعره مرتفع بحيث لا يسمع للطبعة الوسطى المنهارة بشرائه. أما الكتاب الثاني فقد صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ضمن سلسلة عالم المعرفة الكويتية وهو بعنوان «فخ العولة» وما يميزه أنه في متناول الجميع نظرا لسعره المتدني وتوافر نسخته (طبع منه أربعون ألف نسخة في حين أن الكتاب الصادر عن المركز لا يطبع أكثر من (٢٠٠٠) نسخة.

في الحقيقة أن كتاب «العرب والعولة» يضم مجموع الأوراق التي قدمت إلى مركز دراسات الوحدة العربية في ندوة «العرب والعولة» والتي عقدت في بيروت بتاريخ ١٩٩٧/١٢/١٠ وشارك فيها نخبة من الباحثين والمفكرين العرب وفي أقطار عربية مختلفة، قدموا إسهامات في مجال مفهوم «العولة والعولة والثقافة» وكذلك «العولة والدولة» و«العولة والهوية الثقافية». وقد ضمت هذه الندوة مفكرين كبارا مثل محمد عابد الجابري والسيد يسين وانطون زحلان وعبدالله بلقرين وجلال أمين وسيار الجميل... الخ (٣٠).

إن معظم الطروحات التي قدمها الباحثون في الندوة تكاد تعكس وجهة نظر موحدة في مضامينها. فهي تقول نعم للعولة في مجال الثقافة والمعلوماتية والاقتصاد ولا للعولة الثقافية التي يحذر منها محمد عابد الجابري وعبدالله بلقرين والتي تأخذ طابع «أمركة العالم» كون «العولة» وسيلة أمريكية للضغط على العالم والسيطرة عليه. إن ما يميز معظم هذه الطروحات هو تركيزها على إمبريالية العولة وبحيثا المضرر عن «مستبد عادل»، عن «جيش الوطن» أو «الحزب القائد» الذي سيحسمنا من زحف العولة واثارها التدميرية. وما يميزها أيضا ويشكل علامتها الفارقة أنها ليست أكثر من ردة فعل مشروعة ولكن اختزالية، فقط طفت الايديولوجيا على حساب التحليل وغابت المعرفة لصالح الشعاراتية، وتحكمت النظرة البرانية للعولة على حساب الخبرة الحقيقية والقراءة الواعية للظاهرة، وطغت الانتقالية التي ترحب بالعولة الاقتصادية ولكنها ترفض العولة الثقافية مع أن العولة الثقافية التي يبتها أكثر من (٥٠٠) قمر اصطناعي يدور حول الأرض تنصدر الواجهة وتسبق بكثير العولة الاقتصادية والنتيجة التي يخلص إليها قارئ الكتاب هي أن النظر العربي إلى العولة لما يزل محكوما بالايديولوجيا و«العقلية التأمرية»

وبالتالي فهو عاجز عن تقديم رؤية ناجحة وشمولية للظاهرة وذلك بالرغم من أننا نشاركه ردة فعله المشروعة إزاء العولة وآثارها. (٢١)

أعود للقول إنه إذا كان كتاب «العرب والعولة» يقودنا إلى رؤية أيديولوجية وموقف أيديولوجي يدعو إلى رص الصفوف لمواجهة العولة ورفع رايات الحرب ضدها، فإن الكتاب الثاني والموسوم بـ«فخ السعولة» الذي حرره الحقوقي هانس بيترمارتين والمهندس هارالدشومان لا يدفعنا إلى ذلك. (٢٢) إنه «النص النجعة» إن جاز لنا استخدام تعبير رولان بارت، الذي يحررنا بحق من «نصوص الثقافة» والتعبير أيضا لبارت والتي تتكاثر في أروقة الخطاب العربي للعاصر الذي يتمترس حول أيديولوجيا مفوتة يمارس عبرها مزيدا من الهرب إلى الأمام.

من الصفحات الأولى للكتاب وبعد أن يقفز القارئ على التقديم الذي قدمه الدكتور رمزي زكي، سجد نفسه وقد استحوذ عليه الكتاب تماما، بطريقة السلمسة والغفية في تقديم المعلومة، ويقدره المؤلفين على تقديم الجميل والمتنوع والمتع عبر خيرة غنية حية ومعاشة. وفي اللحظات الأولى يجد القارئ للكتاب أن الكتاب محكوم بإزادة معرفة دقيقة تقطع مع الأيديولوجيا السائدة وأوجالها الأسنة.

إن المؤلفين مارتين وشومان على وعي ومعرفة بأن نظام العولة هو التجسيد الحي لانتصار ميكى ماوس على ستالين وقائد مخبراته «بيري» (لقد أراد ستالين أن يكون القوة العظمى، إلا أن ميكى ماوس قد تفوق عليه) (٢٣) وانتصار الصورة المتلفزة على حساب الأيديولوجيا. الانتصار الذي يؤمن انتشار أكثر من خصماتة قمر اصطناعي حول الأرض واتحاد أكبر الشركات الاعلامية مع بعضها لاحتكار الصورة المتلفزة، بصورة أدق انتصار الفيديوولوجيا على حساب الأيديولوجيا على حد تعبير بول فيريليو في اللوموند ديبلوماتيك، وهما على وعي بأن صور أبطال هوليوود باتت تلاحق الجميع في كل ركن (من وجهة نظر ريجيس دوبريه أنها ساهمت في هزيمة الأيديولوجيا الشيوعية والدولة التوليتارية) وأن «زغاريد مادونا ومايكل جاكسون صارت أذان النظام العالمي الجديد» (٢٤) وأن الشمس لا تقيب عن امبراطوريات شركات الإعلام الضخمة. ولكنهما- المؤلفين

دائما يتركان الباب مفتوحا لمزيد من الخبرة والأسئلة التي تساهم في تعميق الإشكالية المعرفية والتي تمهد إلى انهيار معلوم على صعيد الكرة الأرضية.

على طول صفحات الكتاب المنعة إلى درجة السحر، يشعر القارئ أن التساؤل الأساسي يظل ملازما للقراءة والذي يتمثل في القول لماذا انتصر والت ديزني على كل شيء، آخر؟ بصورة سابقة لماذا انتصر ميكى ماوس على ستالين الرمز والمثال؟ وماذا يعني هذا الانتصار والتفوق الذي يراه المؤلفان عدوانا مباشرا على الرفاه الذي رواد منطق السوق حدثا عابرا في التاريخ الاقتصادي، وعلى الديمقراطية كأهم ثقافة وتجربة تقول بالمساواة التي ينحيا جانبا هذا النظام العالمي الجديد. إذ أن البحث عن أسباب التفوق من شأنه أن يمهّد للقراءة الناجحة بدلا من اتخاذ مواقف أيديولوجية مسبقة؟

هناك إقرار علني عند العديد من المفكرين أن «القرية الكونية المتشابهة» التي بشر بها الفكر الكندي مارشال ماك لوهان، هي وهم أكثر منها حقيقة وأنها لم تستطع أن تحقق وحدة العالم الثقافية، صحيح أن هناك أكثر من ثلاثة مليارات ونصف المليار من المشاهدين الذين حضروا عبر شاشات التليفزيون حفلة افتتاح الدورة الأولمبية في مدينة اتلانطا باعتبارها حدث القرن الرياضي، ولكن صور الرياضة والمباريات الرياضية وكذلك صور الفنانين والفنانات من نجوم هوليوود وإن نقلتها كل شاشات تليفزيون المعمورة في وقت واحد، لا تلحق تبادل ثقافي وتفاعلا دوليا كما يرى مؤلفا «فخ العولة» وإذا هي كانت تعجز عن هذا، فإنها تستعجز بكل تأكيد عن تقريب المستويات المعيشية.

ماذا يعني هذا، والجواب أن اللامساواة هي النتيجة المباشرة لفخ العولة، وهذا يعني أن البؤس والشقاء وغياب الديمقراطية وضيق كل حلم بالرفاه ستكون بمثابة علامات فارقة لنظام العولة ونموذجه البرازيلي حيث تعيش على من القوم حياة البؤس في جزر البنية المعزولة والمحاطة بحزام من الفقر والبؤس. وهذا يعني أيضا أن الصوت القادم الذي يرفع شعار «لا» قد يكون صوت من لا صوت لهم ولا صورة كما يقول ريجيس دوبريه

من وجهة نظر ريجيس دوبريه أن الخواء الثقافي وغياب المثقف بوجه عام، هما بمثابة نتيجة لاقتصاديات

السوق. يقول دوبريه «الخواء الثقافي ملازم لاقتصاد السوق» وكذلك القمع الثقافي فاققتصاد السوق الذي يجري تبريره في إطار العولمة، يساهم في قمع ثقافي لثلاثة أرباع البشرية كما يرى دوبريه، أو لما يسميهم مؤلفا فتح العولمة به المواطنين الفاتضون عن الحاجة». والأخطر من هذا إنه سلاح ذو حدين، فإذا كان القمع الثقافي بمثابة نتيجة له في الأطراف، فإن اليأس الثقافي هو نتيجة بادية للعيان في المركز، فالثقافة الأحادية التي تكون الخيال بلون واحد تهين للبشرية مستقبلا بانسا. وقد سبق لهيربرت ماركيز في مطلع عقد الستينات من هذا القرن في كتابه الموسوم به الإنسان ذو البعد الواحد أن قام برسم دقيق للوحة المأساوية للإنسان ذي البعد الواحد والذي يظهر على أنه نتيجة مأساوية لاقتصاديات السوق، والذي لن يجد جوهر وجه أبدا إلا من خلال أدوات طبعه الحديثة وسياراته الأنسيقة وجهازه التليفزيوني الدقيق الاستقبال (٣٥)

أعود في نهاية هذا المقال للتساؤل. إذا كان الخواء الثقافي هو بمثابة نتيجة لقمع المعلوماتية واقتصاد السوق، فما هو مستقبل الثقافة في الأطراف المهمشة والفقيرة، بصورة أدق ما هو مستقبل الثقافة في أطراف أصبحت تنوء من وطأة اقتصاديات السوق من جهة، وتحت مطرقة الاستبداد من جهة ثانية؟ وإذا كان التساؤل يثني بمستقبل بانس فانه يدفع في المقابل إلى تساؤل موازن: هل الحل يكمن في الانخراط في عصر الثقافة السلعية التي يفرزها عصر العولمة أم في الترويج لصيغ عدة وجديدة للعالم كما يرى دوبريه.. ذلك هو الرهان؟

## الهوامش والمراجع

- ١ - سكيدر، تكنولوجيا السلوك الإنساني. وقد صدر الكتاب عن سلسلة عالم المعرفة في الكويت
- ٢ - ريجيس دوبريه، محاضرات في علم الإعلام العام (البيدولوجيا)، ترجمة فؤاد شامين وجروبيج الحداد (بيروت، دار الطليعة، ١٩٩٦) ص ٥٥
- ٣ - مصطفى حجازي، حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوة الأصولية (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨) ص ٣٦
- ٤ - بنجامين باربر، ثقافة الكوكا كولا، دار الطليعة، ١٩٩٨
- ٥ - ريجيس دوبريه، المصدر السابق، ص ٢٠٦

- ٦ - ريجيس دوبريه، المصدر نفسه، ص ١٢٤
- ٧ - بنجامين باربر، المصدر السابق، ص ٩
- ٨ - المصدر نفسه، ص ٨
- ٩ - ريجيس دوبريه، قليل من الهواء، يكفينا، جريدة الحياة ٢١ تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٩٣
- ١٠ - مصطفى حجازي، المصدر السابق ص ٢
- ١١ - بنجامين باربر، المصدر السابق، ص ٨-٩
- ١٢ - المصدر نفسه، ص ٩
- ١٣ - ميشيل فوكو، إرادة المعرفة، ترجمة مطاع صفدي وجورج أبي صالح (بيروت، مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠) ص ٩٠
- ١٤ - ريجيس دوبريه - المصدر السابق، ص ٢٠٧
- ١٥ - المصدر نفسه، ص ٢٠٦
- ١٦ - المصدر نفسه، ص ٢٠٦
- ١٧ - بول فيريليو، تحت برج الوشاية، لوموند ديپلوماتيك، آب / أغسطس ١٩٩٨
- ١٨ - بول فيريليو، المصدر السابق، ص ٢٢
- ١٩ - سيرج حلبي، الصحافة الأمريكية في مهب الريح، لوموند ديپلوماتيك، آب / أغسطس ١٩٩٨
- ٢٠ - جوزيه ساراماجو، عالم الاتصالات، أي جدي، لوموند ديپلوماتيك، كانون أول / ديسمبر ١٩٩٨
- ٢١ - رينيه جيرار، العنف والقدس، ترجمة جهاد حواش وعبد الهادي عباس (دمشق، دار الحصاد، ١٩٩٢).
- ٢٢ - لويس مغورو، أسطورة الالة، بنتاجون القرية
- ٢٣ - هيرت شالر، نواة عالم من الهممة الأمريكية السخيرة على الشبكات الالكترونية العالمية، لوموند ديپلوماتيك، آب / أغسطس ١٩٩٨
- ٢٤ - بنجامين باربر، المصدر السابق
- ٢٥ - سيرج حلبي، مصدر سبق ذكره
- ٢٦ - سيرج حلبي، المصدر نفسه،
- ٢٧ - المصدر نفسه
- ٢٨ - زكي اللبازل، المسألة الحضارية، كيف نبكر مستقبلنا في عالم متغير؟ (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩) ص ٣٢
- ٢٩ - علي حرب، الموعود وللمنتع (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧).
- ٣٠ - نداء العرب والعولمة (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٨) وقد شارك فيها ما يقارب المئتين باحثا.
- ٣١ - أنثي ووقه اسماعيل صبري عبدالله عن العرب والعولمة، ص ٣٦ وما بعد.
- ٣٢ - أطروحة محمد عابد الجابري عن «العولمة والهوية الثقافية»، ص ٢٩٧ وما بعد.
- ٣٣ - هانس سارترين وهارالد شومان، فتح العولمة، الاعتماد على الديمقراطية والرافعة (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨) ترجمة عدنان عباس علي وتقديم رمزي زكي
- ٣٤ - المصدر نفسه، ص ٤٥.
- ٣٥ - المصدر نفسه، ص ٤٦.
- ٣٥ - هيرت ماركيز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الادب، بيروت وقد طبع هذا الكتاب عدة مرات، بالرغم من أن آرائه حول الإنسان ذو البعد الواحد، باتت سخيطة من وجهة نظر منتقري اقتصاد السوق وكما يعلق بنجامين باربر تمكها





## المكان في القصة السودانية الحديثة

معاوية البلال\*

منذ العشرينات انتبه معاوية محمد نور لقوة الخيال كطاقة لا تنفد يظل يتغذى منها الإبداع وينهل. ومن ثم انتبه للصورة الإبداعية باعتبارها الايقونة التي تحمل الإشارات المرئية واللامرئية، التي تنبثق من مفاهيم ترتبط أساسا بالوعي المترك لأهمية الأشياء وجمالياتها في فضاء الكتابة. وما يتبدى منها كعلاقات تنشأ داخل النسيج اللغوي. وانطلاقا من هذا النزوع المفاهيمي الحيوي تحرك ليؤسس كتابة تأتي من المستقبل وتتجاوز شكل الكتابة الخطابية والإرشادية والوعظية والوصفية الغارقة في السذاجة الرومانسية التي كانت سائدة وقتذاك.

الوجود النصيب الأوفر من خياله وإحساسه، واستولى عليه شعور قوي يدفع به لتدوين ما يحسه تجاه المكان. لكنه شعر أن الموضوع مترامي الأطراف منتشعب النواحي لا يستطيع صهره وتركيزه وتبويبه على الوجه الذي يرضيه. كيف يستطيع ذلك والموضوع شائع في كيانه شيوع النور في الفضاء كله

هكذا استطاع معاوية نور الإمساك بالظاهرة المكانية وإدراك فعاليتها والكيفية التي بها يمارس المكان حضوره وقوته المعرفية. وقد أبان هذا النص القصصي مدى التشظي الذي أصاب الذات المبدعة وهي تسعى للسيطرة على الظاهرة. والظاهرة عصبية ومتعددة.

وهكذا ينهجي أن تنفتحت الذاكرة التي ارتبطت بأفق الإنسان المسيطر ولتأسيس ذاكرة جديدة (قادمة من المستقبل) لتعيد إنتاج العلاقة داخل الصورة. ولتصبح السيادة للعلاقات المتعددة والمتشابكة بين الأشياء والظواهر. ومن هذا الأفق المعرفي انطلقت المفاهيم المركزية لمعاوية نور والذي بها رأى العالم كفضاء اتصال هائل من الشفرات والعلامات والإشارات المتجايزة والمتداخلة. والمتشابكة والتي ينهجي للمبدع أن يشغل خياله الخاص ليضيئها

ومن ثم انتبه للمكان كوعاء يحتوي الزمن وكمرتكز يمكن للخيال والذاكرة الانطلاق منهما للإمساك بتلك اللحظات الغامضة التي تشظي فيها الذات وتتصدع في سعيها لايمتلاك الوعي بالعالم والأشياء ومجمل العلاقات الانطولوجية التي تشابك في النسيج الجمالي

وبما هو كذلك أصبح المكان بحيرة بركانية تقذف من بواطنها المعاني. وبالتالي انزاح المكان من استخدامه المألوف في النصوص الإبداعية باعتباره مجرد جغرافيا للمشاهد السردية. يتحرك بين أشياءها الإنسان ضمن علاقة ساكنة وطيبة. لا تعني شيئا سوى وظيفتها. ونهضت علاقات أكثر عمقا بين الإنسان والمكان. علاقات نفسية ووجدية وتاريخية وإيحائية. في نسيج لامتناهي للنص الجمالي. علاقة تؤسس للأمركزية الإنسان في العالم وأن الإنسان لم يعد وحده امبراطور الأشياء. وتثبت أن للأشياء فعلها الحيوي وإشاراتها النابضة بالمعنى. لاحظ هذا المقطع من قصة (المكان) لمعاوية نور. نوفمبر ١٩٩١م.

«استجاش إحساسه بالمكان. فذكر أن للمكان من كل ظاهرات

\* كاتب من السودان

بوعي التصدد الذي ينتج المأساة من خلال ثنائية الانفعال والانلتماء. حيث تعدد الكتابة امتدادا للذات وتجاوزاً لها في نفس الحين.

إن هذا العقل اللغز الذي يسمى معاوية نور أسس هذه المفاهيم الحدائنية تنظيراً وإبداعاً منذ أواخر العشرينات من هذا القرن. وقد حقق قطيعة جمالية ومعرفية في شكل الخطاب الثقافي الذي كان سائداً وقتها. فطه حسين اهتم بالمنهج العقلاني في بحثه عن الحقيقة، وجبران التمس ذلك بالتأمل والاستبصار كذلك العقاد وعلي عبدالرازق وجميع هؤلاء الرواد ومفكري النهضة العربية وقتها اهتموا بمركزية الإنسان وقدرته على صنع التاريخ. إلا أن معاوية استطاع أن يتميز ويختلف بإسماكه الخيط السري الذي يربط السوسيوبولوجي بالاستبصامي (قوة الخيال) والتاريخ بالسيمولوجيا (علم الاشارات) ومعنى أكثر من ذلك يؤسس لشعورية الأشياء من خلال وعي قصدي وموقف فومنيولوجي يعمل على تأكيد التجربة الذاتية التي ترتبط بتصور الإنسان لهويته وموقعه من العالم. وإدراك المفاهيم الأنطولوجية الشاملة بالحدس المتجاوز للحواس والعقل. يقول أدونيس في معرض حديثه عن الصوفية بوصفها تجسيدا لرؤية إبداعية حدائية (٣) «لا تعني» «الصوفية» هذا الانفصال عن الواقع، إنما هي انفصال عن ظاهره المباشر من أجل الاتصال بعقله الكلي. والقصص في أبعادها الداخلية. فيما يتجاوز الظاهر إلى الباطن ثانياً تشير العبارة هنا إلى التجربة الحسية، إلى التجريد المنطقي فالصوفية هنا تتجاوز العقلانية ونظامها إلى الحياة وحدوسها. لنلّ بالتحديد آخر. إن كانت الفلسفة تحاكم الحدس - التجربة، بالعقل - المنطق. فإن الصوفية على العكس تحاكم العقل - المنطق، بالتجربة - الحدس. إن الإبداع في هذه الصوفية تلقائي. إنه كما تصفه العبارات الصوفية نفسها إملاء أو قيس، أو شطح خارج كل رقابة عقلانية. إنه الإبداع الذي يهصر عن طور يتجاوز طور العقل»

إن هذا التطابق الأكيد بين مفاهيم معاوية نور والمنهجية في العشرينات ومفاهيم أدونيس عن الحداثة الإبداعية في التسعينات هو ليس بالأمر العدمي. وبخاصة إذا عرفنا اتصال معاوية نور بالجزء المعرفي لمفاهيم الحداثة الفكرية والأدبية في منبهاها الغربي وهي في بداياتها التكوينية. حيث يقول (٤) «هذا النوع من القصص انتشر في أوروبا وعرف منذ عشر سنوات تقريبا حينما أخرج مارسيل بروس الفرنسي روايته القصصية. كما أنه عرف في أتمه وأحسنه عند كاترين ماسنغليك وفرجينيا ولف. من كتاب الانجيل. ونور ولا شك أن يكتب وأن يعرف في وادي النيل».

ويمكن للدراسة أن تستمر في مزيد من الكشف والتحليل وإضافة المفاهيم المعرفية التي انطلق منها معاوية نور. في تأسيس منهجه النقدي وأسلوبه الإبداعي باعتباره أول من لفت الانتباه للصورة الجمالية للمكان ورائد حقيقيا للحداثة الأدبية العربية.

يقول معاوية نور في مقدمته التحليلية لقصة (المكان):

(هذا النوع من الفن القصصي ليس من مهمته تصوير المجتمع ولا نقد الاجتماعي. ولا استعاشة الاحساس والعطف القوي على الخلائق وليس من مهمته أن يحكي حكاية. وإنما هو يتناول التفاعلات الداخلية في عملية الاحساس والتفكير عند شخص من الأشخاص. ويربط كل ذلك بموسيقى الروح واتجاه الوعي. كما يعرض لمسائل الحياة العادية المبتدئة ويشير عن طريق الإيهام إلى علاقته بضرر الحياة ومسائلها الكبرى. كما أنه يصور ما يؤثره أنه شيء تافه من ملابسات الحياة في عملية الوعي وتداعي الخواطر وقفز الخيال. وتموجات الصور الفكرية). هذه النظرة النقدية تحمل في أحضانها ثلاثة مفاهيم مركزية انطلق منها معاوية نور لتأسيس منهجية نقدية وإبداعية تتطابق ومفاهيم المنهج الظاهراتي الحديث وتتماهى بها أساليب للكتابة الأكثر حداثة. وقد لخصها الأستاذ غالب هلسا في عدة محاور (١)

أولا : التأكيد على عزل الصورة الجمالية من حينها الاجتماعي الألي المباشر والتركيز على التجربة الوجودية والفومنيولوجية التي ترتبط بالوعي المفارق (وهو الوعي المستقل الذي يسعى لإدراك الوجود الأنطولوجي بالحدس المتجاوز للحواس والعقل القصدي)(٢).

ثانياً : الانتباه للقوة الكامنة في الأشياء العادية والمألوفة ودعوة إلى ضرورة تفجير طاقاتها الساكنة باتجاه الأبعاد الجمالية القصية أي إخراجها من عاديته وإبدالها إلى شعريتها. والتسامي بروحها المنغمسة في نسج العالم. كسباق تتدلى فيه العلاقات كمركنية تسود بين الأشياء. حيث تكمن في نسجها القيم الخالدة. أو كما أسماها معاوية نور شعر الحياة ومسائلها الكبرى.

ثالثاً : الإشارة إلى الخيال باعتباره طاقة مركزية محيثة تنهض بالممارسة الإبداعية كتشكيلات للمفاهيم الفكرية. وتثبيت نوعي الأنا بتصدعها. وانتشارها إلى ذات وموضوع. حيث الذات تدرك ذاتها في الكتابة وبها بوصفها وعيا وموضوعا معا. حيث يقول معاوية نور في ذات السياق (وهو يعرض لنك الجاني الغامض في تسلسل الإحساسات وإضطراب الميول والأفكار وتضادها في لحظة واحدة من الزمان عند شخص واحد من الأشخاص) وهذا ما يمكن تسميته

إن هذه العبارة الأخيرة هي التي تكشف طرافة هذه المفاهيم المنهجية وجديتها على الواقع الأدبي العربي وقتذاك. وهي التي ينبثق منها الأسلوب السريدي المعروف بتهيار الوعي. والذي فيه تتكشف العبارات بطاقة تمجيرية وإيحائية فذة. تجعل قراءتها مفتوحة الاحتمالات وفيه تتشظى الذات من خلال تقنية ضمير المتكلم إلى تعددية الأصوات. ويقوم السرد على المحور الزماني ويغلب على السياق التعاقبي. وهو الأسلوب الذي انتهجه الطبيب صالح في كتابته رائحته (موسم الهجرة إلى الشمال) وغسان كنفاني واسماعيل فهد فيما بعد منتصف الستينات.

في بداية الستينات (١٩٦٣) أصدر المفكر الظاهراتي الفرنسي جاستون باشلار كتابه (جماليات المكان) والذي أصبح المرجع الأكثر أهمية عندما يأتي الحديث عن ظاهرة المكان في الأدب. والفلسفة على حد سواء. والذي أوضح فيه أن للمادة خيالها الخاص وأن للأشياء قوى معرفية ولدت لدى الإنسان إحساسا ما بمنطق كهيبة كالمسؤول والدفة والأمان والحكاية وأحلام اليقظة. كما أوضح أن للأشياء إحساسا بالوجود يوازي إحساسنا به يقول (٥) (إن نوعا من الانجذاب نحو الصور يركبها. أي القيم. في البيت. فلو تجاربننا ذكرها لتنا عن كل البيوت التي سكنناها. والبيوت التي حلطنا أن نكنسها. فهل نستطيع أن نغزل ونستنبط جوهرها حميما. وحددا يبرر القيمة غير الشائعة لكل الصور المتعلقة بالالفة المحمية)

ورغم أن جاستون باشلار استطاع تطوير منهج خاص به ومتوسع في اللغة التي ينتهجها الخيال. انطلاقا من مبادئ هوسرل في الظاهراتية (فومينولوجيا) إلا أن معاوية نور استطاع الامساك بهذا الجوز المفاهيمي ووظفه في اكتشاف الأهمية الجمالية للمكان، بما هو موقع تتنامى فيه موسيقى الروح وتتفجر به تفاعلات الوعي والخيال في مطلع الثلاثينات من هذا القرن. لاحظ يقول معاوية نور (وكان إذا قرأ عن مكان أو سمع به تخيله ورسمه في مخيلته. لكن الالفة أو الأيناس الذي يشعر به نحو تلك الأمكنة ومنعرجاتها يخيّل إليه أنه قد عرف ذلك وصحبه روحا من الزمن. فالحقيقة الباقية هي «المكان» وأننا أحياء من أوائل الأزمان إلى أواخر الأبد في صور وأشكال ومواد مختلفة. كلها لها حظ من «الوعي» يختلف ضعفا وقوة باختلاف الأفراد والأشياء وعلى هذا الزعم فظواهر وطول والمادة الصماء والأشجار وهي إحساس من نوع وعينا وإحساسنا. إلا أنه قليل من الكم بنسبة حظ تلك الأشياء من الحياة والحرية والحركة).

فهل لاحظت معي أيها القارئ العزيز، هذا الوعي الفومينولوجي (الظاهراتي) المبكر الذي لجأ إليه معاوية نور قبل أكثر من ستين عاما. ونستطيع القول. ومن غير مجازفة. أن كل ما جاء

في المثنى الحدائي من مفاهيم وأنساق فيما بعد الستينات واخترقت بنية الثقافة العربية. كانت بمثابة التأكيد للحظة الفكرية والتقنية التي بثت مفاهيمها الشاب معاوية نور في الثلاثينات من هذا القرن. ومضى. بل وكان الحدالة الأدبية قوس كبير يمسك أحد أطرافه الشاب معاوية نور في مطلع الثلاثينات. ويمسك بطرفه الآخر رموز الحدالة الأدبية في الصعنيات. والحيث الزماني الذي يمثلته انبعاث القوس، هو اشكالية التوتر والتجريب والاضطراب الذي يتميز بها زمن الانتقال من مفاهيم سائدة إلى مفاهيم جديدة تسعى لتأكيد ذاتها وتثبيت رؤيتها للعالم. إنها لحظة الحدالة التي استطاع معاوية نور امساكها عيها السري الذي ينسج خلايا للتاريخ الثقافي وبها تميز خطابه واختلف عن جيل رواد النهضة. وهذا الخط السري لا يمكن الامساك به إلا من خلال الشوف والرؤية المستقرقة واشتغال الحس الذي يعمل على سبر غور اللحظة القادمة واستحسان غيائها وإخراج باطنها ولامرئيتها

كان ينبغي للغة السودانية وحتى فيما بعد منتصف الستينات أن ترتبط بمفاهيم المدرسة الواقعية. تلك المدرسة التي جعلت من النص مرة تمسك الواقع وتعطف بشكل استنساخي زائف كما هو في نهضة المديح. وليس الواقع كما هو والنص عبارة عن وسيلة تعبر عن التزام كاتبه الاجتماعي والأدبيولوجي، من ثم صارت اللغة أداة وصف وتقرير عن حالات الوقائع بشكلها السطحي وأصبحت الدوال تشير إليها إلى دلالات مباشرة. وكل مفردة تتطابق بالمعنى الواحد المقصود. وانسحب هذا الحديث على المكان. الذي يرد في فضاء النصوع فلا تجد غير هذا الوصف التقريري الذي لا يحيل القارئ إلا إلى نفسه فقط وإذا كانت هناك حالات دلالية. فلا تتجاوز ذات الأبعاد الاجتماعية الوقائعية الذي انطلق منها الكاتب بقصد ابصالتها مباشرة إلى القارئ. حيث إن القارئ لهذه النصوص لمصلحتها مقترضا فيه أن يكون ملقيا ساديا للنص. والكاتب هو المعلم الذي يرشد إلى أبواب الحكمة والحقيقة الذي يمتلكها هو فقط والدراسة هنا لا تؤيد أن نقل من شأن القصة (الواقعية) التي سادت خلال ثلاثة عقود. بل تعترف الدراسة بأنها (القصة الواقعية) كان لها دور لا يمكن تجاهله في تثبيت القصة القصيرة كجنس أدبي وتركيزها في بلاندا بترافها الكمي والنوعي. إلا أنها كتبت بهيكل أقل. والدراسة تعترف بأنها كانت المرحلة التي من خلالها تم تجاوز المفاهيم الأيديولوجية والقيمة التي ظلت تشد الإبداع إلى سطحتها لكي تحاكمه بمعاييرها الباهظة

حيث انبثقت مفاهيم الحدالة الأدبية فيما بعد منتصف السبعينات وتحرر الإبداع القصصي من قيوده للتقلية. وأصبح النص الآخري عالما قائما بذاته موازيا للعالم القائم. وصارت اللغة

تفتتح على أنفاق الكتابة التي لا تحدها حدود. بدلالاتها المفتوحة على كل الاحتمالات. وأصبح النص السردي ينبثق من المخيلة التي ترتبط بالواقعي وتنفصل عن الواقع في ذات الحين. وغدت القصة القصيرة ملتصقة بما يشتمل عليه وجودنا من صراخ وحيرة وتمزق وإنهزام وتعدد في الرؤية. وطموح إلى احتضان الجوهر من الأشياء. ولم يعد الواقع بمفهومه الاستنساخي التيسطي هو ما يثير اهتمام المبدعين المسجدين. وإنما أصبح الواقع يعني أيضا المحسوس والمتخيل والمتذكر. ويعني الوقع والمأثور، والمتطرف من الأحداث والمواقف. ويعني الذات الموزعة والمشتقة والظروف الحياتية القاسية. كما يعني احتمال تصوير الأمور على غير ما تسير عليه وبافتراضات واسعة لا حدود لها. كما لاحظ الناقد المغربي محمد براءة.

إن أن المكان كبنية إنوجدت داخل المتن القصصي الحديث له أبعاد ومعان عميقة تحتاج لتفكيكها دلاليًا. لاكتشاف ما توارى خلفه. حيث أنه يتجلى بأشكال مختلفة من خلال لغة تتماهى مع الشعري ثارة وترتبط بالوصف ثارة أخرى. ومن خلال فضاء سردي يرتبط بالأسطوري حينًا وباليقائني حينًا آخر وبالكوني الصوفي مرة وبالإنساني الأرضي مرة أخرى

هكذا ودونما سابق تنويه أو إشارة. تجد الدراسة نفسها قد انمازت للقصة الحديثة. وبدأت تتحسس أبواب الدخول لعالمها الغامض المثير والثري في محاولة أخرى للإمساك باستراتيجية معنى المكان فيها باعتبار أن للمكان معاني أخرى عميقة تقع خلف المعاني الدنيوية. وكل ذلك بسبب أن كتابتنا النقدية تتحرك داخل فضاء واسع للمفاهيم المنهجية الحديثة والتي بها تحررت الكتابة من قيودها الأكاديمية والتصنيفية وتمشي لمعالجة النصوص الحديثة لا لتنباط المفاهيم التي انكبت بها وعبرها برزت المعاني الخفية من تربة للكلمات

## فضاء النيل ،

مثلا فلنأخذ نصا قصصيا للأديب الطيب صالح بعنوان (يوم مبارك على شاطئ أم باب) الذي يحكي أولا إلى نص آخر لنفس الكاتب هو قصة (دومة ود حامد) ففي دومة ود حامد. تتوضع البنية الدلالية الكلية للنيل. باعتباره مكانا واسعا يحمل كل المتناقضات (الأمر الذي فات هؤلاء جميعا أن المكان يتسع لكل هذه الأشياء) حيث يمكن للنيل كموقع ومكان أن يتسع لمنطة البخارة ولوابور الماء ليسقي المشروع الزراعي وأيضا لدومة المباركة هكذا يمكننا الارتفاع أكثر بدلالة النيل. ليكون بؤرة لتلقي

وتتوحد عندها المتناقضات. ويمكنها أن تتجاوز بسلام وأمن باعتباره جزءا من مشهد كوني أوسع.

فالنيل هنا ليس موقعا جغرافيا فحسب بل يتحول داخل النص إلى فضاء كوني مشحون بالمعاني المطلقة. بدلالة الاتساع والشعور بصرف النظر عن المعنى المألوف للنيل كرمز للخير والمطاء. إن هذا الاتساع وحده القادر على توحيد القراء الممتد والمبهرش أو بمعنى آخر هو الذي يؤسس علاقة الواحد بالمتعدد.

وعندما نطالع قصة (يوم مبارك على شاطئ أم باب) نقف أمام مشهد فذ وعدهش (ليس الصوت الذي يتكلم به الموج، بل الصوت الذي يصدر من البحر ذاته. إذ لا هبوب ولا موج وبدأت الشمس تنزل معارج السماء خطوة خطوة. ومع كل خطوة تفتتح نافورة من ضوء بحث كسا السماء والأرض والبحر، وأخذ نيران آبار البترول. بقعة هب الرجل وانفقا وقامت الطفلة وقامت المرأة . دخلوا البحر في وهج الضوء المحض. فقد كان الضوء كأنه يمتصهم إلى جوفه ظلوا كذلك حتى كانوا يدخلون في معارج السماء).

هكذا نلاحظ امتلاء المشهد بالكلمات التي ارتبطت بفكرة الاتساع. أي بمعنى آخر لها علاقات رمزية ودلالية بالمطلق مثل . الضوء البحت . الضوء المحض . الماء . البحر . الأرض . معارج السماء . نهران الجوف . إنها للكلمات عندما تبرز عن المعاني اللغوية ذات الوقع الصوفي. والصوفي كمفهوم تركّز على أن المعنى العميق للإنسان في كونه يتطلع باستمرار إلى ما لا ينتهي. عبر وحدة الوجود التي تؤلف بين الأطراف المتناقضة حيث توجد بين العلم والواقع. الليل والنهار. الوجود والعدم. وتتحرك باتجاه المجهول في سعيها المستمر للكشف عن طفولة العالم وصفاته.

هكذا استطاع الكاتب المبدع، تحقيق انزياح كامل للمعنى المتداول والمأثور للنيل كمكان باعتباره رمزا للطعام والخير. وتسامى بهذا المكان ليتطابق بالمعاني الكونية المطلقة ومركز الوجود والذي به وفوه تتوحد أشياء العالم المتناقضة والمتصارعة، وهذا ما يجعلنا نؤكد على المفاهيم الصوفية التي تتلخص رؤيا العالم لدى الأديب الطيب صالح. والتجربة الصوفية تفصح عن أسرارها كتابية واللغة الإيحائية وسيلتها في معرفة الكون وتجلياته. فالأشياء في الرؤيا الصوفية متماهية ومتبانية. مؤلفة ومختلفة ويكل ذلك تكون عالما داخل العالم تتماهى فيه الأزمنة في حاضر ديناميكي وتنمو باتجاه الأفاق القصية

والنيل كفضاء ومنبئة اشارية دالة على الكوني نجدها بذات المستوى الدلالي في قصة (حالة اتعدام وزن) للقاص أحمد الفضل

المكان في النص الأدبي مركزاً لغوياً وجماليًا لتوليد المعاني المتجددة.

ومن جهة أخرى يمكننا أن نرى النيل كبنية دالة تتمحور حول مفهوم التطهر والخلع الروحي. عند القاصّة أغنيس لاكوبو في قصتها (الريبة) والتي ترى فيها تلك المرأة تخرج من السجن بعد إرثائها بقتل زوجها القاسي. نراها وهي تعتلئ مركبا خشبيا في عرض النيل. حيث رأت وشاهدت وجهها منعكسا على صفحة الماء. ثم بدأت أحداث تاريخها الشخصي تترى أمام ناظرها في مرآة الماء. وعند نهاية الأحداث، تلقى جسدها في الماء. هكذا صار للنيل دلالة أخرى في الوقت التي تتجاوز فيه رمزية النيل المعطاء وأهب الخير المألوفة. وتختلف عن الصورة الجمالية للنيل كما تبين في الرؤيا الصوفية عند الطبيب صالح وأحمد الفضل أحمد.. وتبرز دلالة النيل هنا وصورته الجمالية كرموز للتطهر والاختزال من الذنوب عند أغنيس لاكوبو. حيث ترتبط الصورة بالشفافية والنقاء.

ورغم الاستخدامات الجمالية العديدة للنيل كمكان يشحن بالمعاني الكبيرة يظل يعبر عن فكرة قديمة وجدت في البناء الأسطوري. تقدم النيل كقدوس. فإذا رصدنا قيمة النيل في الأدب السوداني عموما شعرنا كان أم نثرا. قلما نجد نصا أبدا يخلو من هذه القيمة. وباستخدامات مختلفة وعديدة تشكل في مجملها رموزا أسطورية الدلالة. يوظف كعلامة مرجعية للوعي الجمعي، تستجيب به من الانفعالات التاريخية القاهرة. وكقدوس في ذاته في الميثولوجيا أو كتجلى للمقدس في الرؤيا الصوفية. بوصفها تجسيدا لرؤية جمالية تمسك العالم من خلال عقده الكلي وتفوض في أبعاده الداخلية فيما يتجاوز الظاهر إلى الباطن. والحاضر إلى الغائب

فإذا رجعنا إلى معاوية نور في (الموت والفرح) نجد أن الأفق الظاهراتي قد عزل النيل عن كل احتشاد للمعنى الماورائي فيه. وثيقته كظاهرة مكانية تقع بين مكانين مختلفين. وهو حلقة وصل وفصل بينهما. طريق الاتصال والانفصال في ذات الحين وبما هو موقع يحتل موقع البين بين. حيث التوتر والاضطراب والاستقرار. حيث يندلع صراع الأنا مع أنماها وصراعها مع الآخر. أي أنه الموضع الذي تواجه فيه الأنا الوجود. باعتباره ليس مكانا راحيا (من رحم) تمتلكه الأنا وتحتمي به. كالفرجة مثلا حتى تلك اللوحة الجميلة التي ترسمها أشعة الشمس العسجدية على سطح الماء. وتلك الخضرة الكثيفة التي توطئ اللوحة. لا تأثير في النفس أحلام اليقظة ومتعة الذكريات. بقدر ما تثير الأشتجان ذات الحزن الشفيف وعراطف التشتت. هذا إذا كان المرء ناظرا إليه أو جالسا حوله. أما أن تكون

أحمد. حيث يرصد النص السرد حالة انसान اعتزل عالما كثير التفاق وقليل النقاء. يتجه بكل جدية نحو النيل فيحائه ويشكوله سوء العالم وضنه حوار يتم كحوار أب مع ابنه. الذي ينتهي في ادغام الجسد بالماء.

(فاجأتني النيل وكنت قد نسيت بالفعل لهجته تلك العطفة والأبوية السحيقة. مرحبا. وأهلا يا ولدا. لماذا الخصام كل هذا الزمان. أنسيت ميلادك في أحشائي. سفيك. وأطعمتك وطورتك). قلت. العفو أيها التليد السرمدي العتيق

قال في رحة- ما فات.. مات.. أين أهلا يا ولدي وسرى.

قلت ممتنا ألم تخرج قليلا عن التقريرية والابتذال؟

قلت وقد عادني شك الألم في جنبي «حقما سأخرج من نطاق جاذبيتهم هناك. أشياء لا يمكن مصالحتها حيث لا جدوى ولا ملاء. لن أعود لمألوفهم العارخ)

وبعد هذا الحوار الأبوي الجميم بين بطال القصة الراضف لقيم المجتمع السلبية والنيل. نجده قد قفز إلى الماء وألقى روحه فيه. هكذا تبين وتتضح فكرة ادغام الجسد في الماء باعتبارها نص فكرة فناء الذات في المحبوب التي ترجع إلى مفهوم الرجوع إلى الأصل ذي النقاء المطلق. وعلى مستوى آخر صار النيل كمكان وكدالة ملجأ وبلد آمن. أو بهت يحمي الإنسان من شرور العالم المتوحش القاهر وبالرؤيا الصوفية التي بها تصير الكلمة لها عمق آخر. باطنا بعيد الغور يعمل على كشف ونقد الأسس التي يستند الواقع عليها. وبها يعمل على تهذيب الإنسان وقهره. وغاية الرؤيا الصوفية وعلى المستوى الإبداعي هي تخلي الجاهز المسبق والمألوف. من أجل خلق عالم جديد أو واقع أسمي. أو من أجل (الاكتشاف المنظم لأعماق الذات) كما يقول أدونيس.

فالنيل كمكان. في الرؤيا الصوفية. استخدم من خلال صورتين عند الطبيب صالح وأحمد الفضل أحمد. وكل صورة تعبر عن واحد من المفاهيم الصوفية الأساسية. ففي دومة ود حامد عبرت صورة النيل شعريا عن مفهوم الذات التي تتوحد في مركزها المتناقضات. وهي ذات اتساع لانهاية. ويحتمل اتساعها هذا كل أشياء العالم (الواحد المتعدد) أما في (حالة اندماج وزن) فعبرت صورة النيل شعريا عن مفهوم فكرة الفناء الكونية في ذات الجيب والصورة في الإبداع الصوفي تقوم أساسا على المجاز حيث تكمن شعرية المجاز في لامرجيته. أي بوصفه طاقة فذة لتوليد الأسئلة والصور. مما يتطلب بالمقابل طاقة فذة للقراءة وتوليد المعاني. حتى تواكب القراءة حركية الإبداع. وهكذا احتشدت بنية المكان كصورة جمالية بالمعاني المغارقة لتلك المعاهيم الرصفية السطحية. وصارت بنية

على سطح مائه ومستخدمة كطريق عبور. فهو لا شك موقع لتوترات الأزمة وتفجر الأسئلة المصيرية كأي طريق آخر.

## الغرفة. الفضاء المغلق،

وأضح أن للدراسة صعب عليها أن تفصح بما لديها من غير أن تبدأ بتلك الغرفة التي أسماها مصطفى سعيد في (عمق الغرب) وحشد فيها كل رموزيات الشرق وسحره باعتبارها الشرق الساحر الغامض الغرافي غرزا كخنجر أسطوري في قلب الغرب العقلاني الديكارتي وقتها. وبالمقابل بنى مصطفى سعيد غرفة محدودة السطح (كظهور الثور) مثل بيوت الريف الإنجليزي. بنى هذه الغرفة في قرية شرقية بسيطة تقع على منحني النيل (النيل مرة أخرى يا له من أفعى ملتقى) وحشد فيها الكتب والصور وكل رموزيات الغرب العقلاني. هكذا لم يجد هذا الكاتب المبدع غير الغرفة كصورة جمالية تسوق استراتيجة المعنى الذي يريده ويراه. إنها تضم المعاني كلاب الإنسان تماما... ممكن للأسرار والخصوصية. ففي قلب الغرب ينجود شرق يضح دما ساحرا وبالمقابل في قلب الشرق ينجود غرب حاد.

كذلك فاجأتني تلك الغرفة ذات الجدران الخضراء (الأخضر بمستوياته اللونية) التي استطاع عادل حسن القصاص في قصته الرائعة (ذات صفاء ... ذات نهار سادس أخضر) تجسيد صورتها الجمالية بلغة شاعرية هامة. وهذا الهمس هو الذي ساهم في استحضار ذلك الحوار الداخلي المصموم بين الشاب الهماشي (بطل القصة) وذاته. وهذا الحوار الذاتي يستحضر علاقته بالجدران تارة وتارة أخرى بصفاء في علاقة تبادلية مريرة. حيث إن صفاء هي الحلم الذاتي والذي يراهى بحضور كثيف من ثم تهي الجدران كملأ آمن. كحصان تشخوف. منطلق على صمت سرمدى إلا أنه أخضر حميم فكيف تفكك علاقة الجدران بالحبيبة وكلاهما صامت. وقد أحوالتهما الذات المنشطرة بشوق لافح إلى حالة بغم مرتجى. فلماذا لا نقول أن هذه الصورة الجمالية خلقها البحث عن ملاذ هادئ وريف وما لهدوء الريف إلا جدران وإمرأت تسكوها الخضرة بمستوياتها المتعددة. فكيف السبيل إليهما وكلاهما يمتلكهما الآخر الاجتماعي السلطوي. هكذا أسئلة الهم الاجتماعي لا نستطيع الفكك منها. وخاصة عندما تأتي متوارية خلف حلم جارج. حيث تستغل حواجز العزلة بيننا وبين الآخرين (أحباب وأعداء) إنها أشبه بمن يسجن في المعراء أن تسجن خارج الأسوار يعني أن تقذف مي التيه. وفي هذه الحالة فقط تصبح ضرورة أن تستدعي جدراناً أو خيمة لتضك إليها. وتلتف حولك وتنتهي إليك كأم أو حبيبة. لاحظتها تستطيع أن تحلم أحلام البقطة لاتي تنتجها

الغرفة البغينة. وليست كوابيس الألم المر التي تنتجها العزلة والتيه

وفي حالة أخرى تبدو الغرفة كماءى لحديث العزلة. أو كملأ ينقصه الدفء بغرفة ذات جدران تحتاج للمساة آخر حميم يذك عمتها. مثل تلك التي صورها جماليا القاص أحمد شريف في قصته (منطقة الصفر) يقول النص. (بغلاء وعصبية حادين - يعرف مصروهما جيدا - أوشك أن يقذف حذاه على حمامة يدخلن حجرته ولكنه تراجع فجأة. حيث رأى الحمامة وقد شرعت تعلقط من على الأرض فغلت الخبز وجيوب الغول الصغيرة المتبقية من الليلة الماضية تصلب في مكانه بشكل مضحك ولكنه قد فقد القدرة على الانقسام ثم أنزل الحذاء برفق إلى جواره في الفراش وبدأ يعود إلى حاله الأول في بقاء كالمرضى حتى تمدد تماما ودون أن يحرك ساكنا خوف أن تعير الحمامة بعيدا وتتركه وحيدا فكان ذلك من أبرز التفاعلات التي حققها في الفترة الأخيرة) إنها الغرفة المثالية لأحلام البقطة وكان المأوى لا يجدي مع الوحدة والاستحاش، فالمأوى يحتاج إلى آخر خاص (أنثى) تفك بروية الوحشة. هذا الرجل يحول كل الأشياء التي حوله إلى إشارة تحيله إلى علاقات الأنثى. (الحمامة البوذية وصوت الضماد) هذه الغرفة تضمننا أمام ملهى المأوى الحقيقي باعتبارها مفهوما إنسانيا متكاملا الوجود في نسجه. فالماوى ليست جدراناً فحسب تحمي الإنسان من الرياح والصقيع والأمطار والحرارة. إنما ترتبط بوجود الأنثى والإفلة. والأنثى هي أصل المأوى حيث هي التي يرجع إليها تأسيس أول مأوى في تاريخ البشرية.

وفي ذات السياق نجد كوخ الذكريات العاصفة. ذلك الكوخ البش الذي صورها جماليا القاص ياكوب جل أكلول في قصته الرائعة (عودة العاصفة) والذي تسكنه امرأة عجوز وحيدة. تجتذ ذكريات حياتها المريرة. وتاريخها الشخصي الذي حاولت فيه أن تصنع بعض النجاحات السعيدة خارج النظام الاجتماعي ولكنها فشلت. وذهب للعرم وصارت ضعيفة ومتهكة تقترب هذا الكوخ المتهاك الذي يقع في طرف المدينة (جوبا) وهي ترقد على طرف الحياة. ولا أود هنا أن أشير إلى أن هناك تشابه بين حالة المرأة العجوز وكبرها المتهاك. ولكن أود أن أربط الحديث بتلك الدلالة الكلية للمأوى والذي لكي يتكامل مفهوما إنسانيا لابد من جدران أخرى للعرم، جدران تصنعها حول الإنسان علاقته بالآخر الحميم. فكان الإنسان يحتاج لحمايته من الطبيعة لجدران صماء واحتياج لحمايته من صقيع العزلة النفسية والاجتماعية لجدران عاطفية من لحم ودم وأحاساس تحموي شوقه وحرارة أنفاسه. إنها جدلية الخارج والداخل. التي تتساوى فيها غرفة أحمد شريف وكوخ ياكوب جل أكلول. رغم أن الكوخ يرتبط بدلالات أخرى ضمن شبكة العلاقات

يمألون حياتها. بالزهو أيام شبابه النض.

هناك أيضا الغرف المعادية. تلك الغرف التي تحدث عنها الناقد الروسي (مخايل باخيتين) كغرف التحقيق والزنازين والغرف الضيقة ذات الجدران السوداء الداكنة.

كذلك هناك غرف كاملة الدفء والعاطفة ترقل بالإنسانية. كغرفة محمود وعروسه في أعلى جبل فريتيت. في قصة (الشريف) للقاص زهاء الطاهر. وهي الغرفة التي شهدت حمى التفاصيل الحميمة والذئق الحر بين محمود وعروسه وهما يقضيان شهر العسل. وهذه الغرفة بالضد تماما عن الغرفة التي صورها القاص أحمد عثمان عمر في قصته (تخمة الحوت البري) والتي اغتصب فيها الطفيلي الذي بملاحه للشريرة برامة اللبت التي اشتراها بماله من أبيها كزوجة له. وهي تشبه في عدائها غرفة المسأة التي شهدت قتل ود الرئيس على يد حسنة بنت محمود ثم قتلت نفسها وفاضت الغرفة بالدماء الحارة المسكوبة على فراش ليلة الدخلة. هي الغرفة التي يقتحمها الآخر المعادي الذي يريد أن يفرض وجوده بالقوة والقهر ويفتصب عاطفة وجسا لهما له.

### الشارع. الفضاء المفتوح،

الشارع هو الفضاء المفتوح، المكان الذي يمر به الجميع، والذي توجد فيه الأنا متحفزة ومتوترة بوجود الآخرين. حيث تتضارب وتتقاطع الانفعالات والأهواء. وتحتد المشاعر بتوترات الأسئلة المصيرية وصراع الإرادات والمصالح والمطامع. فتبدو الأنا في حالة هذيان وتذاع. تلتقط تفاصيل الشارع وأشياءه وهي في حالة حوار مريم مع ذاتها. فالشارع مصنع للأحداث الكبيرة ومسرح لها. وهو الضمير الجمعي الذي يضم الرؤى والتصورات الجماعية وفي ذات الوقت يتجلى على سطحه تناقضات الفئات والجماعات المختلفة وتبين إشاراتنا بعنف آخر يعمر تحت المجاري السرية التي تتفاعل لتشكل سيرة التاريخ.

ففي قصة ( وردة حمراء من أجل مريم) للقاص عيسى الحل. يمكننا أن نطعم جلها إمكانات الشارع في محمولاته الدلالية. ليكون موقعا لصراع الإرادات بل مسرحا تتجلى فيه التناقضات الاجتماعية (ومبدأ الصباح حتى المساء تجرى على الشارع الرئيسي الموصوف بالأسفلت، والذي تصطه أشجار اللبغ الضخمة. تجرى مسرعة حافلات النقل العام والباصات. وعلى طرفه يجلس باعة الفواكه وبياعة البطيخ حول الأكوام الخضراء. وفي المساء حين تفيض الرؤية يخفي العشاق ويأهون الدولارات والمخدرات، وتجي سيارت صغيرة. تبسط .. عند مفترج الشارع مظافة

التي انتجها النص ولكن دراستنا هذه تنطلق من البحث في الصور الجمالية وتحاول اكتشاف معان أخرى للمكان باعتباره ظاهرة ارتبطت بالإنسان في سياقاته الاجتماعي والتاريخي والرمزي إن شئنا القصة ككل إنسان يشبه كوخه (أرى كوخك أي غرفتك أقل لكن من أنت) فعجوز ياكوب جل أكل تشبه كوخها المتهاك المعزول. وعندما هبت العاصفة للمرة الثانية بعد ثلاثين عاما دمر الكوخ والعجوز معا. لذا أطلقت عليه كوخ الذكريات العاصفة. باعتباره مأوى للكهولة والعجز بيت هش المفاسل. فل فيه الزمن ما فلت به الطبيعة بمواصفها وأمطارها. فيصير الكوخ كالإنسان تماما هشا متهاكنا أهلا للسقوط. لا يقوى على الصراع. فاقدا أهم خصائصه التي وجد من أجلها وهي الحماية. وبدون ذلك يكون مجرد أثر للماضي كذلك العجوز التي صارت بفعل الزمن لا تقوى على الفعل الإنساني مائدا ومعنويا. فصارت تجتر الذكريات وتستدعي الأثر فهناك علاقة خفية ومضمرة بين المكان والإنسان فحينما تهل الكارثة بشروطها القاسية وتصيب روح المكان. فإن الخلل سرعان ما يدب في الإنسان الذي يحول فيه كنتيجة لهذا الارتباط فيتهدى المكان كشخصية محورية يدور حولها الوعي المركزي. حيث ينشأ بينهما وحدة تاريخ ووجود.

وغرفة الذكريات هذه تبدأ في تقمص هذه الحالة عندما يبدأ إنسانها الذي تأويه في فقدان أحلام يظننه الحميمة. وقد تقادم عليه العمر وصار العالم حوله مجرد ذكريات يجسدها خياله الفج. والفضاجة هنا يخلقها الغرض الذي من أجله استدعيت هذه الذكريات. والتي تحضر مجسدة كبديل معادل لحالة فقدان القدرة على الفعل والتأثير الإنسانيين في العالم. كغرفة مريم في قصة (الملكة والعرش) لعيسى الحلو التي تمثل مسرح أحداث الماضي التي يعاد تجسدها بكامل ديكراتها

(كان المساء قد بدأ .. حينما أنهت مريم زينتها. واتجهت الحائط الغربي في الصالون.. حيث تنزل الستائر الثقيلة. ذات الحافات البيضاء وهي تهطل. داكنة على حيطان الصالون. فهو بهو شرقي كبير تتوسطه نافورة مزينة بالقيشاني اللاسع الملون.. وهو بني خصيصا لتستقبل فيه مريم زوارها.. الساعة الكبيرة الثابتة معلقة. في الوسط باقة ورد ندية. وروست أدوات وأواني العشاء. سرفيس كامل من الخزف الصيني الموربد. ملاق وشوك وسكاكين وكؤوس مذهبة الأطراف. وكان بخور اللند والصندل يتصاعد في الصالون زكيا فواحا).

هكذا هيأت مريم العجوز نفسها وهيأت المسرح (الصالون) للبدء في مسرحية كل مساء. في انتظار زوار وهميين لا يأتون كانوا

المصاييح، تقدس فيها غثيات مجهولات في يولكير المساء . تنزل من الباصات الأهلية الهالكة عجائز النساء . وهن يحملن سلالين المحملة بالخضار واللحوم من السوق الكبير)

مما لا شك فيه أنها صورة سينمائية تبين ملامح شارع كبر في مدينة الخرطوم وحركة الناس فيه . وما يحمله من أسرار طوال اليوم . إذ أنه يفصل بين عالمين متناقضين . (عالم الأغنياء وعالم الفقراء) أما الشارع نفسه فهو مسرح يبين تجليات هذا التناقض التاريخي في أشكاله وصوره الأولية . فهو يبدو كوعاء أنطولوجي لمظهرات الوجود في سياق سيروية التاريخ .

ويمكن أن نلمس هذه الصورة في شكلها المأساوي في قصة (كرسي القماش) للقصاص علي المك . حيث الشارع مسرح للمأساة الإنسانية . فالشارع كان شاهداً على اغتيال الطفولة والبرامة . وشاهداً كذلك على اختلاط الأصوات وفوضىها حيث اختلفت الآراء وكل من موقع له أبدأ وجهات النظر تجاه هذا الحدث المأساة (وتحمل الكرسي ثم تضعه على جدار المجرة بعناية . كأنما قصدت أن يصيب راحة من بعد عناء وترقد على السرير . والنهار صامت بعد أن تغذى بدم فتاة . وقد تطل عليك زوجك بعد حين . أيها الجحيم؟ للشارع أم البيت؟ فلننظر قدوم يومك الثاني في حياتك الجديدة!).

وفي القصة الحديثة في الثمانينيات ، برز الشارع كخلفية أساسية للشاهد السردية . حيث تبلور من خلال تقنية الكتابة ، كأنه الشخصية الرئيسية التي تظهر بمعقها غير المحدود الذي يحتوي كل التناقضات ويتفجر بالأسئلة المعصية . كعلامة للبلبل الذي يحمل الهم الجماعي والذي بدوره يحيل الأنا إلى النحن . وبالتالي يستحضر الهناك إلى هنا . وما هو كذلك يصير وعاء شاملاً للزمن . أي الثابت الذي يصنع المتغير . وضمن هذا النسيج المتشارك من علاقات المعنى وجدليتها . يتأكد الشارع باعتباره الأمل المرتجى وبه وفيه تتبلور آفاق المستقبل المختلف عن الحاضر المقيت . ففي بعض النماذج القصصية المتطورة لقصة الثمانينيات نجد أن الروائي في حالة هذيان وتذاع محموم وهو يقترح الشارع . كأنه ينغم فيه وتتوحد ذات الراوي بذات الشارع في حوار محموم تارة وحميم تارة أخرى . ويتحرك الراوي باتجاه الأشياء في الوقت الذي يحس فيها لرتجاجة الصاخب . وأسنلته المعيرة . وتستمر جدلية هذه المرايا المتعاكسة باتجاه لا ينتهي أواره لاحظ هذا المقطع من قصة (الفراس) للقصاص محمد خلف الله سليمان

(جاءت بتنورة حمراء ولما لم أجد رغبة منها في الإجابة ، توكلت على الله . وتركت شارع النهر وتخطيته إلى سوق (العصافير) ومكتبات شارع المتنبي . وبذلك استطعت أن أسقط كل الاستثناءات المعارضة عن تاريخي الشخصي تتشابه كل أمني . يتواصل إشباع طبل متوتر . وصوت ناي . خرجت من الماء فارغاً . سمعت صهيلاً . وزغاريد نساء . غير أنني لم أر خيلاً . أو ... فأفقت وحدي عند عزتي الحميمية . تأتي السيارات . وترش الشوارع بالماء . فبينت العشب فوق الأسفلت وتلذذ الشمس الطالعة على ظلال التنايات خضرة لامية)

كذلك يمكن أن نلاحظ مقطعاً آخر من قصة (كائنات) للقصاص الشاب هاشم مبرغني الحاج - (كنت مصلياً على رمل للشارع ، واقفاً كالموت على جسد الظهيرة . منتظراً طيف حافلة تقلني إلى أم درمان ، عندما عبرت الشارع لأستعيد . كان قد أكمل دورته في الظل الآخر وانغم هناك . غافني ظلي في منتصف الوقت وصار لها ظلاً .) إن قصة الثمانينيات وما بعدها يمكن أن توصف بدقة بأنها قصة الشارع . القصة ذات الكيان اللغوي الهزباني ، الذي يكشف ويعبر تناقضات العالم القاهر من خلال مسرح المواجهات الخفية . حيث تتوحد الذات بأرضها لتتعاثر ضد قيم التشيؤ التي تحاول ابتلاعها وضد قيم الاستهلاك التي تقصمها فيكشف الراوي عن تفاصيل أزمته وضعفه وانتهزامه . ففي ذات الوقت الذي تلج فيه هذه اللغة المحمومة التذاعي . بأصوات التحدي . ثبت قيم الارتكاز على الوعي الجمعي وتحاول الكشف عن المنيب والمواري لتخرجه لفضاء الشمس والريح والترعرع . فضاء للشارع . وهو الفضاء الذي يهرع إليه كل إنسان يعاني العزلة . العزلة بمفهومها الانطولوجي . حيث تعني الارتداد إلى الذات البدائية والتي هي بالضرورة ذات جماعية لا تحفل بعزلتها وهامشيتها إلا في الفضاءات المفتوحة . باعتبارها عزلة تؤسس للانعطاف التاريخي عزلة ترتابط خيوطها جماعياً من خلال تصورات وأحلام جديدة للعالم . عكس العزلة المعرصة السلبية التي تلجأ إلى الغرف المغلقة الكئيبة لتجتر جراحتها . . في انتظار موت متكلس .

### الهوامش :

- ١ . غاستون باشلار . جماليات المكان . د . غالب ملسا ١٩٨٢ م
- ٢ . محمد بركة دراسات في القصة العربية . مؤسسة لأبحاث العربية ص ١٤ . بيروت ١٩٨٦ م
- ٣ . أدونيس . السريالية والصورة
- ٤ . مؤلفات معاوية دور دار نشر جامعة الخرطوم
- ٥ . دومة و حامد الطوب صالح . دار العودة بيروت ١٩٨٤ م . ص ٥٢



أنا أحب أنسي الحاج.  
 ربما يسهل علي هذا التصريح العنيف لأنني لم أره في حياتي. لم أعرفه الاقارئة.  
 بدأ الكتابة مبكرا وبدأت قراءته مبكرة. كثيرنا معا! لم يقع من القطار. لم أقع من  
 القطار (بعد؟).

## أنسي الحاج: الذين أحببتهم سقطوا من القطار



للمقدمة والحوار: **سلوى النعيمي \***

منذ شهر كان سيأتي إلى باريس لأمسية شعرية ولم. منزوعة بمقابله صحفية  
 محتملة. عند دفعة واحدة، إلى ما كنت أفت أعليه يوما بعد يوم خطر لي  
 فجأة ما يقوله هو. نحن أولاد قراءتنا (هل يقولها هكذا؟) هؤلاء الكتاب الذين  
 لا نعرفهم صنعونا. قبركونا. رسموا بصمات خططنا. وتبحروا أمامنا الطريق إلى  
 الهاوية.

«لا تص من دون قارئ» أعلنت الدراسات الأدبية الحديثة. والقراءة كالحب  
 لقاء. وإذا كانت الكتابة هي علم ملذات اللغة، كما يقول رولان بارت، فلا بد من  
 القارئ لمتابعة هذه اللذة وحيدا. وهنا المفارقة. القراءة لقاء من طرف واحد،  
 وحسب من طرف واحد. ولكن برغم ذلك (أو بسببه) تبقى بعيدا عن أي سوء تفاهم  
 وحتى عن أية مأساوية.

القراءة كالحب لقاء، نبحث فيه عما يحول «المفتت في اليومي إلى مكتف في  
 المطلق». نبحث فيه عن الداخلي «الذي يجعل اللحظة العابرة حياة دائمة».

\* كاتبة عربية تقيم في باريس



لا أقوى على، ليس هو ارادتي ولا أمنيته .. انه نولة صلبة، دقية، تتوسطنني وتطيرني في الحالات كلها.. هذه النولة هي الحدس الفاعل بوجود واقع آخر، هنا قريباً. يحمل كل الثأر من هذا الواقع القرفه ما يحميها موجود في داخلنا بعيداً عن السقوط للعمم.

«كلما أحببتهم وقعوا من القطارة» قد يضطر للروح «التي تستلقي على جروحها» أن تتابع تعدادها لكل من سقطوا ورجعها أن ينتهي بها.

أكتب عن أنسي بكلمات أنسي؟

أحاول لغة شبيهة وضرورية كالغريف الخارج من القرن. أحاول «كلمات لا تنحصر ظلالها بحدود حروفها». أحاول صفقا، نكرة صق، حتى ولو ييسر الزهرة التي أسماها. أحاول «ما لم تطغى عيناي بل نقحات لأحدس». أحاول أن أسكت قليلا.

لماذا أكتب أنسي الآن؟

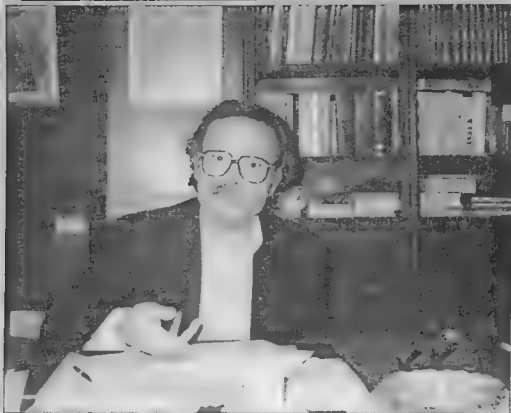
لأن كتابا صدر بالفرضية عنوانه «الأبد الطائر» يضم مختارات من أشعاره (عن دار نشر سندباد/اكت شود بعناية عبدالقادر الجناي الذي اختار القصائد وقدم لها)، ولأن الدراسات الأدبية الحديثة تعلن «لا نص من دون قارئ» ولكنها تعلن أيضا أن القارئ مفهوم متخيل لا علاقة له بالواقع. «مشكلة القارئ الجيد أنه يتحول إلى كاتب» يقول أنسي: أكتب كي أبرهن أن القارئ موجود. لم أقابله. انه أنا. انه أنتم؟

القراءة كالحب لقاء. تأخذ فيه قدر حاجتك ويترى لي أن كل شعر أحببت لاقى في ذاتي أصداً بعيدة غامضة لمسور أو تداعيات أو تجارب أو مشاعر أو أفكار كنت أعرفها أو لأحدس بها قليلا أو أكثره يقول أنسي. وأحاول أن أعود إلى تلك السنوات القديمة البعيدة باحث عن السر. كنت أفرأ بعيداً عن التصنيفات «الأيديولوجية» التي كانت تلصق به بقوة في الوسط اليساري (والقيايس) حولي. كنت أفرأ وتسقط التصنيفات وحدها. تتزحلق على كلماته وتسقط وحدها. ويبقى أقرب في منهم.

أعود إلى «كلمات. كلمات. كلمات». قرأته فيها أولاً ثم جاء الشعر. ومع ذلك فإن صورته في رأسي هي صورة الشاعر. وهل يكتب الشاعر، في كل ما يكتب، إلا الشعر؟

أعود إلى «كلمات..» من أولها إلى آخرها سيرة للينان والوضع العربي منذ الستينات ويضطر لي أن شيئاً لم يتغير برغم كل. وأن صفحات منها يمكن أن تكون أدق تعبيراً عن بعض أحوال اليوم. ما تغير هو الإنسان الذي يرى ويفكر. يرى ويتألم. هذا الإنسان الذي يعيش «الخيبة بهزينة الحلم، والخيبة بواقع ما بعد الهزيمة».

بقي أنسي فترة «عارلاً نفسه عن الحقيقة، مضموناً بحريته» كما كتبها يوماً عن جبرا إبراهيم جبرا مولجها للعالم المادي «بقوة الخيال وكبرياء الرفض» مفضلاً «مسألة الاختلاف وحيدا على القبول بأي عرض مهين لشرق ما كنت واعد ما كنت سأسميه» وما يحميها من كل سقوط موجود في داخلنا شامة في داخلي شمع



أنسي الحاج يتوسط  
يوسف الخال، محمد الماغوط،  
أدونيس، أنطون شبيب،  
وجميل جبر.

## أنسي الحاج، خلقت حديثاً

جاء الشاعر أنسي الحاج إلى باريس بدعوة من معهد العالم العربي لتقديم أمسية شعرية في ٢٧ ديسمبر ١٩٩٨ مع ما كان هذا الحوار الذي لم ينشر من قبل تقول: «لم يكن ولا مرة مشروع» والتأليف بل الوجود بشكل ينسني الموت، وأنا كنت أكتب فتكتيفاً لهذا الوجود. لا بديلاً عنه ولا وصفاً له».

هذا الكلام صحيح مع تحفظ بسيط ينطبق على البدايات الأولى التي كنت أنشر خلالها في المجلات الأدبية. كنت مرافقاً في المدرسة وكان النشر فعل وجود. ليس لأهمية المنشور بل وسيلة للظهور من اللغز. فقد كان هاجسي وقتها هو أن أرفع عن طريق الكتابة. ما كنت ينطبق علي عندما أصبحت معروفاً، عندما أصبحت أكتب تجريباً فعلاً لم تعد الكتابة تعني لذاتها وما عاد النشر يعني لذاته. للتخطئ كي أكون صادقاً منه مئة بالمئة. هذا ينطبق علي الآن عندما صرت معروفاً.

قلت الآن «كي أكون صادقاً مئة بالمئة لاحظت أنك تلج علي الصدق وتؤكد عليه في كتاباتك. تقول مثلاً في دخواتك: «هي ذاتها نبرة الصدق لا تدع يدك تمسك زهرة الآ وتبجسها» هناك الإصرار علي الصدق برغم وعيك لاضماره لحظة الجمال؟

عندما يكون الصدق هاجساً إلى حد المطاردة والإشعار بالذنب يتحول إلى ما يشبه التدمير الذاتي، ولا سيما عندما يكون صدق تعرية الذات ومحامكتها

موجوداً عند شخص مثلي ميال بشكل طبيعي إلى أداة الذات أداة مدمرة. لا يدمرني شأن كما يدمرني الشعور بالذنب الذي يلزمني منذ الطفولة. ما مصدره؟

لا أعرف تماماً. بقدر ما أستطيع أن أعود بوعي. أعتقد أنه مرتبط بعرض أمي بالسرطان وموتها وأنا بين السادسة والسابعة من عمري. عندي شعور بالسلوية عن فقدانها برغم أنني لم أكن الطفل الوحيد. كنا أربعة. تزوج أبي بعدها وصار لي أخوة آخرون. لا أعرف. هذا تحليلي وربما كنت مخطئاً. ربما كان الشعور بالذنب موجوداً عندي منذ البداية ثم جذره هذا الحادث. فيما بعد. تحول إلى شعور بالتقصير في كل شيء: في المدرسة مثلاً كان ينمكس علي بشكل دراماتيكي. كنت أمرض. أمرض فعلاً لو «طلعت الثاني في صفي وليس الأول كل أبي يستند بالأسانفة «سيموت لو لم تطوره الدرجة الأولى».

لماذا هذه الرعدة من أن تكون الأول؟

أنا ميل إلى الاعتقاد بأن كل ما فعله خلق معنا. في طبيعتنا. نستطيع أن نحلل من بعد محاولاً أن نجد تفسيراً. تحلل معطى. من المؤكد أن هناك أشياء تأتي من ظروف الحياة ومن التربية. ولكنها ليست الا تلقحاً للمعطى الأساسي. لا تتأثر إلا بما يجد بذوره في داخلنا أنا لا أبرئ نفسي من أي حدث مهما كان تأفها. أنا من النوع الذي يحاكم نفسه ويخرج مداناً في كل مرة. سمعت تكلم وتظهر لي جملة في أحد كتبك عنت لي الكثير «تربيته الدينية

أضدت أخلاقه، هل تتطلق عليك؟

لا، لا، كبتها عن شخص أعرفه جيدا وأحترقه. تربيتي الدينية قوية الحجم. سنوات الدراسة الأولى فقط كانت عند الراهبات.

أفشد تربيتك الذاتية. السعد الديني عندك

هذه ليست تربة زبدية المسيح عندي مميح شخصي لا علاقة له بالترقية الدينية التراثية إلا فيما هو مرتبط بالطهارة والرافعة والدرسة وما هو مشترك مع جميع الناس. أنا صوفي. كما قال بالأوس في معهد العالم العربي الكاتب الفرنسي سارآن الكساندريان، ولكن لا علاقة لي بالمسيحية التقليدية إلا بالشكل الذي يناسبني شخصيا أختار منها ما أريد كما أختار من الإسلام أو من البوذية.

وهذا ما زاد في هشاشة الذات في علاقتها بالمحيط. بالعالم الخارجي. يمكن للتربية الدينية ذاتها أن تقوي علاقة شخص آخر بالعالم الخارجي. لا أريد أن أعمل تربيتي الدينية ما لا علاقة لها به في علة لا أعرف ما هي. أستعيد كثيرا ما أفعله وتزين أصداء كل ما أقول وكل ما يقال لي وكل ما أسمع وكل ما أفعل وكأنني مغارة ضخمة ترددها فيها الأصدا وتتشكل وتتوحد بشكل لا نهائي إلى أن يحدث أمر آخر يمل محل ما سبق. عندي انعكاسات داخلية دائما. ولذلك لا أختلط بالآخرين لأنني أخاف أن ارتكب خطأ ما. قبل أن أتى إلى باريس كنت أصلي كيلا أزعم أحدا، كيلا أؤذي أحدا دون أن أقصد. أنا لست عدوانيا ولكنني أحيانا أرغب في أن أقول لأسان «أحبك كثيرا» مثلا ولكنني أقول بدلا عنها «أنت حماد كبير». لا أعرف كيف «تقطع معي». في داخلي يدوم عروني

ربما كان هو الذي يقول الحقيقة؟

لا. أكون صادقا في ودي مع الآخر ولكنني أنصرف خطأ معه. لا أعرف لماذا. بسأري ماذا سيطلع منك حتى آخر المقابلة؟

لا توغميني

ونحن نحدث قبل قليل قبل أن تأتي عندما أقرأ بالعربية، يتوقف عثم. «ما نسمي

أقرأ بالعربية كثيرا. ولكن يمكن لك أن تعتبرني أنني لم أتنازل بأي شيء عربي

هناك من كانوا أصدقائي وأحببهم وكثبت عنهم. السياب مثلا. رايته مرة واحدة

وبقيت صورته في رأسي كما رايته. كتبت عنه دون أن أقرأ شعوره. أنا انطباعي

في البداية لم أعبر شاعرا عربيا. اعتبرت هجينا تطلعت هذا التعبير عندما شعنت

به. لم أكن أعرفه من قبل. كانوا يقولون: هذا الشعر للهجين الدخيل.. هذا

صحيح ربما ولكن بمعنى أن ما كتبه كان جديدا على الشعر العربية. ولكنه

صالح من أعماق اللغة العربية واللغة هنا بمعنى اللسان لا بمعنى ما تقول

لا يمكن لقارئك إلا أن يحس افتقار باللغة العربية وقدرتك فيها. الجرة اللغوية

في «ه» لا يمكن أن تكون إلا جرة العارف بدا بالعنوان نفسه؟

لا أريد أن أصطبغ فضيحة. هذا جدل نلخت فيه طويلا وضيعت فيه سنوات

وأتمنى ألا أعود إليه من جديد. أقول لك الآن شيئا مازلت أحس به برغم مرور

الزمن وبرغم قبولي. أنا أنأ مقبول شيبا بل وشبه مكرس في التسليم الأدبي

العربي. وبرغم انتقالتي في كتاباتي من جو موحش إلى جو أكثر شفافيا وأكثر

رقا. وبالتالي أكثر مقبولة عند القارئ فأنا لا أزال أشعر بالغربة في المقروء.

العربي. ربما على صعيد المحتوى. هناك مشكلة على صعيد ما أبحث عنه في اللغة.

ما أبحث عنه أجده في اللغة الفرنسية. عند بوليفر مثلا. عند الماركيز دوساد. لأن

اللغة الفرنسية، في نظري، هي لغة الانتهاك. لا على مستوى البورنوغرافية لأنها

تجد في العربية كتباً مثل «رجوع الشيخ إلى صباه» وغيره. ولكن هذا كله ليس

أبدا انتهاكيا لا بالعلمي اللغوي ولا حتى بالعلمي الاجتماعي الجدي. إنه أوب

ترقيعي فاسق جميل ولكن ليس بالعلمي الجوهري للانتهاك الانتهاك حيوي

بالنسبة لي، وعلى هذا المستوى أحس أن اللغة العربية لغة مقدسات. حتى عند

الجاحظ ومن جاء بعده من خارج المقدسات، وحتى عند من تسبهم للمحدثين أو

المتصوفة أو المعتزلة. لا أحس نفسي معنيا بهذا كله. الحقيقة أنني «كثير مودين»

خلقت هكذا لم أصبح حديثا.

ولدت حديثا؟

نعم. ولذلك كانت صدمتي أكثر عنفا من صدمة زملائي. يوسف الخال انتقل من

الوزن والتقليد إلى الحداثة. كان جسده من وفيه. الجسر بينه وبين القارئ امتد

بشكل طبيعي. كذلك أدونيس وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقة. مروا جميعا

بالتمهيد نفسه وبالصعود من التراث. بشكل أو بآخر. أنا جئت بمحتوى مختلف

تماما وهوم مختلفا تماما. اكتشف الآن أنني ظلمت الشعر وحملته ما لا يحتمل

حمله ما لا علاقة له به واعتبرت أن عليه أن يقول كل شيء وأنه ليس هناك ما لا

يقال بالشعر. ولهذا السبب كان هناك نوع من «التفجير». هذه الكلمة التي

يستعملها بعضهم. أنا لا أعرف ماذا فجرت ولكن من المؤكد أنني حملت مفهوم

الشعر أكثر مما يحتمل الشعر عادة من الطامع والمتطلبات بالنسبة للترقية أنا لا

أفهم موقعي. أريد أن يفسر لي هذا الموقف. لا أعرف فعلا لا أعرف. هل هو

الاحساس بالحاجة إلى المسافة؟ هل هي ملاقة النفس في الغربة؟ لا أعرف..

حتى جبران خليل جبران الحديث الذي قام بشرة في اللغة الأدبية وكسر مع

التقاليد لا يعني لي شيئا. نعم قراءة العربية تصيبني بملل لا حد له.

حفظك الله!

أتحدث عن جبلي. لا عن الأجيال التي أنت بعننا.

ماذا تعبر؟

أنا عربي ولا أريد أن أبوء عنصريا. هذا ليس حكم قيمة. هناك روايت كتبت

بالعربية ولكنني أتحدث عن شيء آخر. هناك ضميم يهب عليك أو لا يهب أتحدث عن

حالة بسبكيولوجية. قرأت مرة مقالاً لجمال الدين بن شينغ أستاذ الجامعة

والشاعر الجزائري في مجلة «مواقف» التي كان يصدرها أدونيس، يشرح فيه

الأسباب التي تجعله لا يكتب بالعربية. اللغز رائع ويقول أشياء كثيرة أذكر منها

بعض ما أبحث عنه. يقول مثلا أنه لا يستطيع أن يكون حراً باللغة العربية. يحكم

اللسان نفسه لأن خطابه سابق لخطابك وعلى الأقل موزن به. ظل اللغة إلى جانبك

أن لم يسبقك. بن شينغ يلامس مشكلة حقيقية. وتعرفون أنه ليست لديه مشكلة مع

التراث العربي ومع ذلك يجد نفسه عاجزا عن قول ما يريد قوله بالعربية. بن شينغ

مسلّم وليست لديه تربيته المسيحية التي وجد فيها بعضهم تصميماً لموقفي. هل هذا نابع من الغنائية اللغوية؟ ربما. لا أعرف.

تعتقد أن اللغة تحمل في جوهرها قوانينها الأخلاقية وأنه يمكن لنا أن نكون أنصاراً في لغة ما ومقيدين في لغة أخرى.

ربما كان هذا أنثياً من افتتالاع الجنود والتربية للزندوجة. لقد حل بين شيخ للشككة بالكاتباء بالفرنسية ولم يكتب بالعربية. أنا أكتب بالعربية.

وبحيرة لم تكتيك العربية أبداً.

أنا أحب العربية ولا أريد أن أغير إلا من خلالها وعن كل ما أريد التعبير عنه. لقد كتبت ما أريد محققاً الانتهاك. أريد للعربية أن تكون لغة حديثة كيلا أكون بحاجة إلى الفراء لغة أخرى كي أكون معاصراً لذاتي. ليست مشكلتي مع اللغة مشكلة فصحي أو عامية كما كانت مشكلة يوسف الخال مثلاً. ولكنني أريد للعربي ألا يحس نفسه متحلاً عندما يقرأ ستمه. أريد للعربية أن تكون لغة حية كالفرنسية والإنجليزية والإيطالية. لماذا تكون العربية لغة ميتة؟ لماذا أصير ميتاً إذا كتبت بها؟ ولكنت تكتب بها حتى الآن؟

كان هذا هو أحد تحدياتي اللغوية. أريد أن أكتب بالعربية دون أية عدة تقص أمام اللغات الأخرى. لقد بدأت العربية بالتغيير الآن والشباب الذين يكتبون الآن يتعاملون مع اللغة بشكل مختلف تماماً عن الماضي. صارت هناك جرأة في التعبير لم تكن موجودة من قبل. هناك الآن كتابات تجعل اللغة العربية على سوية اللغات الأخرى. نضع فيها تجربتنا الحقيقية ونواتنا الحقيقية.

أظن أنك تعلمت العربية مع إيك؟

لم يعلمني أبي ولكنه أعطاني اللغة العربية بالورلة. أعتقد أن هذا ينتمي إلى انتقال النسيج الإنساني، إلى الخلايا. لم أسأله أسئلة لغوية إلا نادراً. ولكنني متأكد أن هناك شيئاً وراثياً في الموضوع ولا سيما أنني كنت معقداً من سلاسة تغيير أبي التي لم أخضعها عنه أبداً. كان مشهوراً ببساطة تغييره، لم يكن لديه أي غموض. أخذت منه ما حاسب عدم النطق اللغوي وبعض الأصول الصرفية والنحوية والأسلوبية. تعرفين أن اللغة تطعني فيها. هناك أشياء مارأت عندي في الكتابة حتى الآن ويبرغم كل انتهاكاتي لم أستطع التخلي عن لأنتي ورثتها. لقد أعطاني أبي ما هو أهم من اللغة. أمي أيضاً أعطاني الكثير. كانت رومانسية ومرهقة ولذخيلة. وكانت تكتب. أبي كان مرحاً يحب الحياة ويجب الناس

واللذات. كان مفتاحاً وفي أول حياته اهتم بالصحة والنشر، في إطار دار المكشوف الأدبية الشهيرة. والتي كانت تصدر مجلة المكشوف وطبع كتباً. أصدرت مثلاً دواوين الياس أورشكي في حياته وصلاح ليكي. كان هو يعمل سكرتيراً التحرير للجنة ويساهم في بعض الكتب. تأثرت بوجوده في هذه اللجنة وأحببتها لأنه يعمل فيها. وتعرفت من خلالها على حقة أساسية ومهمة جداً من الأدب اللبناني، حقة مختلفة عن جبران ومختلفة عن سعيد عقل. مختلفة لأن عما قبلها وما بعدها. حقة مهمة جداً بعد ذاتها. وفي علاقة غير مباشرة بها في شعري. تأثرت بها بخطها الروحي والفكري. بانفتاحها، بغربتها وعربيتها

ولبنانيتها أيضاً. كان أبي يعمل كثيراً دون أن يتذمر أو يشتكي. كان الجميع يتحدثون عن موهبته ولغته لم يكن يكتب خارج عمله الصحفي. وكانت أنشأته دائماً لماذا لا يكتب... كان زاهداً برغم لغته. لم يكتب أي عمل ذاتي شكل لي في فترة من الفترات أزمة دلالية. أبي مظلوم، أقول أقول لنفسني. اكتشفت أنه كان محققاً هو الذي لم يكن يريد.

أنت تريد؟

في البداية نعم. كنت أريد الشهرة. ربما نوعاً من التعويض عما كنت أعتره ظلم أني لنفسه. ولكنني اكتشفت فيما بعد أن كل هذا الركض لا يؤدي إلى ما أرتبه فعلاً. وأن مشكلتي هي الكتابة وهي الشعر وليست الشهرة. ولذلك نشرت دائماً في إطار نخديوي مثل مجلة «شعر». لم يهمني الانتشار أبداً. تصوري أنني لم أترجم إلى الفرنسية إلا في العام الماضي. ولولا حماسة صديقي عبدالقادر الجنابي لما صدر كتاب «الأبد الطائر» لقد فعل كل شيء وحده. مبادرته ومثابرته أراقنا العراقيين. تعرفين صعوبة صدور ترجمة شعرية في فرنسا.

هذا يعيدنا إلى ما كتبت «ما قيمة نتاج لا يتراعى خلفه خيف حياة أنفوس صاحبها في جرحه حتى خرق جدار ذاته ولو ضاع معها وأضاع معها صوابه الأبدى

. أعني بالصواب الأبدى هذا الهم التعبيري الإنشائي. بين هذا الهم والتجربة الحية لاختار التجربة الحية بشرط أن تستوفي شروطها التعبيرية طبعا. اعتبر أنه تصحيح حاصل بالنسبة للكاتب والشاعر والروائي والقاص أن يكون متمكناً من لغته. هذا تصحيح حاصل. يجب ألا يتحدث لنا عنها أبداً والألا أصبح كالمرة التي تحدثنا عن أسرار تجهيلها فتفقد جمالها في عيوننا. عندما أرى في التلفزيون تحقيقاً عن تصوير فيلم امتنع عن رؤية الفيلم. لا يبقى من السحر شيء يتبخر أنا أريد أن أرى النتيجة. بولندي المعلم الكبير لم يحك لنا عن معاناته. مع الكتابة كتب فقط. يعكس مآلارمي الذي شرح لنا كيف لا يستطيع أن يكتب. هذا لا يهمني. التجربة الحية أهم من اللوبة. أهم من الثقافة. هذا كله مغرغ منه. لا يمكن كل الكتاب التجربة الحية لا يمكن الجرح. بمعنى أن الواحد منهم يلفظ نفسه ليحيها من الألم والصدمة والخوف. ماذا سيكتب في هذه الحالة؟ ماذا بقي له؟ بقي له الانتشاء.

سيكتب منقارها بالخوف والصدمة والألم.

التزوير يبدو واضحاً. هناك شعراء كبار ليس لديهم ما يقولونه ويكتبون صورا بلاغية لا تتنهي بهذا المعنى أنا حذر. مع لعابي بسان جون بيرس مثلاً وبمعارته الانشائية اللغوية وبأجوانته اللحمية والإبوتيكية للحبة. لا يمكنني إلا أن أنشأله ماذا يوجد «جوه» داخل هذا الشعر؟ لا أعرف لا أعرف.

عربياً على من ينطق هذا؟

. كثيرون. كثيرون. لفظته تشبه كثيراً اللفظة العربية في الشعر. ولذلك «أعطته» ترجماته إلى العربية بلغتيها الهامدة. ولكنك تصمين ورماً حاولي يلعب بالغة. لا تحسينه صحيان من الضحايا ولا جلاداً من الجلادين.

ماذا يبقى من الأدوار؟

أن يكون كيميائياً

وهذا يعني؟

يعني أنه يركب أشياء جميلة، بظبطه سحراً وهذا لا يعني لي شيئاً. لأحب هذا النوع من الكتابة. لا في الشعر ولا في غير الشعر. لأحب هذا في الرسم ولا في أي فن من الفنون. الإبداع النباتي المراتح للتسلق المزخرف للمجلد لا يعني لي أي شيء

تكتب «الشعور الصلب بالفراغ الذي لم يفارقتي لا وأنا أحاول التفرس في دلدل ذاتي ولا وأنا أصدق في صبرتي في الرأفة، من أين ينبع هذا احساس بالفراغ؟

احساس رقيق. أشعر أحياناً أنني لا أستحق كل الأشياء الجميلة التي تحدث لي. بالأساس مثلاً وأنا أنفي قصائدي في معهد العالم العربي نظرت إلى الناس حولي وقت في نفسي «مرحلم، ماذا ينتظرون مني وماذا أعطيهم؟» أتحدث عن نفسي؟ ماذا يعنيهم من هذا الحديث؟ ما هي هذه المحبة التي يملكونها والتي تجعلهم يستمعون لي؟ تزداد عندي هذه اللحظات بمرور الأيام، إنها حقيقية وليست تمثيلية إلى حد أنني أشك في أنني أي شيء لست كاتباً ولست شاعراً على الإطلاق. كتبت مرة مقالاً بهذا المعنى وكتبت أنشره في مجلة «الناقد» ولكنني ترددت في اللحظة الأخيرة. خفت أن أؤلم من يعد. لأص أحياناً أنه لا معنى لي أبداً وأنتي حادثة غش الآخرين. تتناوب مشاعر من هذا النوع صعبة جداً. خطرتهن تأتي من أنها مبررة جداً في رأسي بل ومدعومة بالأدلة. ادائتي لنفسني جاهزة دائماً. الفراغ؟ فراغي كبير لا يستطيع أن يملأه إلا ألم كبير. الألم الصغيرة لا تغفل شيئاً أمامه. بحاجة إلى الألم كبيرة.

مثل؟

اليثم. لأص بمرور الأعوام بلذلة الخسارة. الحب بمعنى الضيق. جرحني كثيراً. المرأة أحبها وأخاف منها. دمرتها ودمرتني بشكل زلزالي. الوطن. الأرض. القهر. عندي قبر كبير. الخوف من الموت. أخاف الآن أن أخرج إلى الشارع ليس لاحساسا سطحيًا بل هو رعب. رعب حقيقي. أعتقد أنني كنت سعيداً في بطن أمي وأنتي لم أكن راغياً في الخروج إلى هذا العالم. واللحظة العشوائية التي أفتش عنها والتي كنتها في قصيدتي الأخيرة «غيوم» تشبه لحظة الوجود في أحشاء الأم. فيها «الكنتة» نفسها والمفظة نفسها. لحظة الوجد العنفي عندي تشبه هذا مع تفجيرها كل ما في الرأس من نجوم. مثل لحظة الشهوة القصوى. لحظة الشيق القصوى. لحظة اللذة القصوى. لحظات تطلق فيها شمس لوت، شمس القصيدة. لحظات فيها سقوط، فيها رجيل.

عندما بدأت الكتابة صغيراً كنت أنظر إلى وجهي في المرآة بحثاً عما أكتبه. كنت أتساءل كيف يكتب الناس؟ بعدها تعلمت أن أحب الفراغ فهو شرط الامتلاء من لا يشعر بفراغه لا يمكن أن يبحث عن الامتلاء. القول بالفراغ كالتقول باللباس أحياناً. هو وحده يمكن أن ينفذنا إلى حالة أخرى. أبشر بهذا أحياناً

يخطر لي وأنت تتحدث أنك تعبر عن تجاربك القصوى بكثير من الهدوء؟

مك حق. عندي طبعان: الطبيعة الداخلية التي تغلي علينا والقناع الخارجي الذي أبدو فيه هادئاً جداً. أنا قد أعود رعباً وفزعاً ولا يظهر على وجهي أي تأثير. هذا القناع الخارجي موجود في الكتابة أيضاً ولطه نوع من الصفر. حتى في كتاباتي القصصية للملحة هناك خفر شديد. في «ماذا صنعت بالذهب» ماذا صنعت بالوردة هناك جزء إيريونيكي جداً ولكنه غير واصل. ربما كان هذا ضعفاً مني. ربما كان علي أن أكتشف أكثر. حببت الأمور إلى حد لا نرى فيه الإيرونيكية. تحدثنا عن الانتهاك قبل قليل. أنا مع الانتهاك الجوهري لا الظاهري. وبهذا المعنى لا أستطيع أن أكتب هكذا. حتى ولو أردت أن أكتب صفحة واحدة. أستطيع البورنوغرافية في حالة لو أردت أن أكتب لامرأة أعشقها رسالة خاصة. هذه حكاية أخرى. عندي قرف من لغة معينة مرفقة. أستعني منها ساد لأن عبقريته تسمح له بكل الفظائع التي كتبها لأنه كل لا يجتزأ. أنا في هذا مثل أندريه بروتون الذي كان يقول أن هناك كلمات بشعة الرائحة يتجنبونها ويتجنب كتابتها. لا يمكن لذا أن نمنع بروتون والسموريالين بعدم الانتهاك. ربما كان هذا يعود إلى طفولتي حيث كنت «مرفوءة» إلى حد مرضي. وكان هذا القرف يتخذ لنفسه في كل مرة هليجسا مختلفاً المرأة. الرجل. المعلم. وكان هذا يدوم فترة طويلة. نعم أعبر عن تجربتي بشكل متشقق. ليس فيه الصراخ والعويل. لست منبرياً مطلقاً وزادوا ولا منبرية مع الوقت. وعدت نفسي أن هذا سيكون ظهري الأخير على كل حال لا أظهر كثيراً. يكفي هذا ليس قديراً وأعجب جداً بأصدقائي الذين يلقون بقصائدهم أمام جمهور. هذه موهبة لا أملكها.

تحدثت عن الكلمات البشعة الرائحة ويخطر لي أن علاقتك بالكلمات حسية. أتذكر جملة لك تقول فيها «يسيل لعابي وأنا أشهد تكون لفظة في فمي» وكأنت تتلمظ بالكلمات وأنت تكتبها؟

هذا أكيد. أنا عكس المتلقين التجريدين ولو كان في أدبي الكثير من التجريد. علاقتي بالكلمة علاقة عضوية. فيزيائية، حسية، شهودانية. ذلك مررت بمراحل عدوانية لأنني كنت في علاقتي الجسدية عدوانياً كلما ذهبت نحو الشفافية ذهبت علاقتي مع الكلمة نحو شفافية مشابهة. العلاقة نفسها مع المرأة، مع الحياة، وتمتص فوراً في الكتابة. هناك كلمات أخاف استعمالها بنوع من التظهير لأنني أشعر أنها تجر ورامها ضاملاً. مك حق. كلماتي تنمط طبيعية لحواسي. لأنفاسي. ليست. هناك كلمة كنتها في كتبي وليست جزءاً حياً من جسدي

من هم الباطنيون الذين تقول عنهم أنهم «لا تنحصر ظلال كلماتهم بحدود حرفها»؟

أقصد بهم الدلاليين إلى حد الباطنية الذين لا يظنون ما بأنفسهم يصير عندهم نوع من الكيمياء الذي يحول كل ما ينطقون به إلى أساسيات. أؤمن بالشمع الدلالي.



# أنسي الحاج

في (المقدمة)

وشيد يحيى وي \*

لم

يكن أنسي الحاج في مقدمة ديوانه (لن) مجرد شاعر متمرد وجه صرخة شعرية في غير أوانها. لقد سلح تلك المقدمة بمفاهيم ومواقف فيها تنظيم وانسجام ومنطق حجاجي لم تضعفه العبارات الهجومية والتهجمية التي تولدت من حماس شاعر مغرط في الاحتفاء بشعر جديد، وقد لا نبالغ في الحكم إذا قلنا أن تلك المقدمة ظلت متقدمة على كثير من سجلات الخطاب النقدي حول قصيدة النثر فيما بعد، ناهيك بأن كثيراً من المواقف التي ظهرت بعد المقدمة، ظلت متأثرة بها.

وإذا كان المنجز الشعري لأنسي الحاج يمثل تجربة مسيجة بخصوصيتها التي لم تحافظ على طليعيتها بعد ظهور منجزات نصية مغايرة فإن (المقدمة) بخلاف ذلك تضمنت وعياً مبكراً بإشكالات لازالت مستمرة.

\* ناقد وكاتب من المغرب

نصر

لن

قد يكون بعض الاقتراحات وللطول التي اقترحها أنسي الحاج، فقد جدواه، وغير منسجم حتى مع نصوصه في (ن)، لكن ذلك لا يمنع من القول بأن جل الإشكالات في حد ذاتها، مازال قائما، يكفي أن نثير أسئلة أثارها الحاج، كهذه

- موقع قصيدة النثر بين الشعر والنثر.

- أي شعر وأي نثر؟

- ما هي قصيدة النثر؟

- قصيدة النثر والأنواع المجاورة.

- أي مثقل للشعر ولقصيدة النثر بالتحديد؟

- أي دور لشاعر قصيدة النثر؟

إنها إشكالات وقضايا متعقدة بعضها، وسنعمل على إعادة تنظيمها من خلال محاور نفكك ضمنها المفاهيم التي اشتغلت في المقدمة، وهي مفاهيم يمكن ربطها بإشكال مركزي يتطرق بالخلطة التي تعرض لها النسق الأنواعي السائد وقدذاك بفعل ظهور الحداثة الشعرية بأقطابها الثلاثة، الوعي النقدي الجديد وقصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) وقصيدة النثر.

ولأن أي واقعة أدبية، جديدة كانت أم قديمة، تمثل حدثا يتضمن ضمن أولوياته مقاصد تواصلية، نرى من اللازم أن نلخص بعين الاعتبار أطراف تلك الواقعة وخاصة منها ما انتهت إليه (للمقدمة) في تعاقب لا يفيد أي ترتيب سببي، فنبداً بالتلقي وسيفاق، ثم الشاعر، فالنص.

١ - التلقي:

لقد كان أنسي الحاج واعيا بأن المرحلة التي ظهر فيها الخطاب النقدي حول قصيدة النثر، لم تكن مهيأة لذلك، فاعتنت بأن لناء الراكد لا تحركه حساسة، ولو حركته فلن تفلح في تحويل اللويحات إلى أمواج غاتية تغلق صخر التلقي السائد المترسب على بعضه لقرون عديدة.

التلقي السائد في نظر الحاج، هو تلقي المحافظين والمقلدين الراكدين، تلقي الأدوات الجاهزة البالية التي يتقدمها حصر الشعر في موسيقي الوزن والقافية. إنه تلقي التصبب والاستهزاء والرجعية والسطحية وأنبجة الخطاب الأدبي بأغلفة مثل (حاجات الشعوب العربية وظروفها السياسية والاجتماعية والروحية) (١) وتكوين (سد) أمام محاولات الاختراق. ويتمثل السد في معادلة النهضة والتحرر الفكري وإثارة التصبب والرجعية والضمحل مع ممارسة الإرهاب والتجهيل وإغلاق كل المنافذ على الأصوات الجديدة الرافضة.

هذه هي الصورة التي قدمها أنسي الحاج للتلقي السائد سنة

١٩٦٠ فأنى قصيدة النثر أن تغلق الصخرة الصماء لذلك التلقي؟ لقد تبني الحاج معادلة الأغلبية والأقلية، فذهب إلى أن التلقي الجمعي السائد وهو تلقي الأغلبية ليس منسجما تجاه منازع التجديد والاختراق، وأن البنية المهيمنة عليه تنطوي على بنية أخرى مجادلة ومنازعة للاولى في تقدير الواقعة الجمالية الناشئة والموجهة بفهم مغاير للتاريخ الفني ومنتجاته التعبيرية. فراح الحاج على أن تكون البنية- الأقلية موطن للنزع الجديد المحمل بمسؤولية تاريخية، هي إزاحة وإقصاء البنية- الأغلبية المهيمنة والمتوارثة والمعادية. يقول الحاج: (هناك إنسان عربي غالب يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الاغتراء والعفن، وإنسان عربي أقلية، يرفض الرجعة والضمحل والتصبب الديني والعنصري، ويجد نفسه بين محيطه غريبا، مقاتلا، ضحية الإرهاب وسيطرة الجهل وغوغائية (الخبة) والرعاع على السواء. (٢)

دخل هذا التنازع الثقافي بين بنيتين في التلقي، يتساءل أنسي الحاج: (هل يمكن لمحاولة أدبية أن تنفخ؟) فيجيب بالسلب، لكنه يستدرك بالإشارة إلى أن هذه المحاولة، إن لم تفتتح فستمن، ليتحول (جنون) الشعر الجديد في خطاب أنسي الحاج إلى منفذ للتمرد والمواجهة (لحريية) الساخنة لإسماع الصوت.

الجنون في الخطاب (الأنسي) إبداع ومقاومة، إبداع لأنه يأتي ضدا لكل ما تعارف عليه الأغلبية وركنت إليه وسلمت به، ومقاومة، لأنه رفض للامتثال لخطافا، وللكتب والاستسلام، كما أنه سلاح للجنة والنبوة وابتكار وسائل مختلفة لمواجهة الآخر، ولا بأس- في الخطاب الأنسي- أن تكون قصيدة النثر ملعونة وشاعرها ملعونا مادام الجنون هوية لها ولصاحبها.

التلقي مقولة أساسية في الجهاز المفاهيمي لأنسي الحاج، وهذا الوعي المبكر بهذا المحلل يدخل في الربط بين الظاهرة وسياقها الثقافي، بسبب ذلك، لم يأت وعي الشاعر ضيقا ومنحصرا في الخطاب الإيداعي قصيدة النثر من حيث هي نص مغلق، بل ربطه بالعوامل والشروط التي تحيط به وتغل سلبا وإيجابا في خفنه أو توسيع فضاء انتشاره وتداوله، وقد انتبه أنسي الحاج إلى تعدد مرجعيات ذلك السياق، ما بين مرجعيات الماضي متمثلة في التراث، ومرجعيات الحاضر متمثلة في العوامل الدينية والمذهبية والفكرية والاجتماعية والسياسية والفنية... إنه سياق يمثل في عومه (جبهة) متحالفة مشتركة في الأهداف نفسها، من حيث رفض مبدئي الحرية والتقدم، أن تكون هي المستهدفة الأولى من طرف وسائل الضبط والدفاع الذاتي للتلقي الجمعي السائد.



الوقت نفسه، تحريره من رسوبيات الخلفي السائد، وامتلاكه وجدانياً يدفعه للتفاعل النفسي العميق والمتوتر مع النص الشعري القادم نحوه عبر جسره الخاص. (٥)

يتوجه أنسي الحاج بالخطاب لقارئ (المقدمة) ليقتنعه بالتمييز في الوقع الجمالي بين تلقي الشعر وتلقي النثر الموقع، في هذه النقطة، لا يركز الحاج على (الجسر) العابر من النص نحو القارئ، بل على ما يحدث عند القارئ بعد مرور النص إليه.

يرى أنسي الحاج أن القراءة السطحية التجزئية لقصيدة النثر كما في نصوص سان جون بيرس وهنري ميشو وأنتوان أرثو، لا تحدث في التلقي أحاسيس كالسحر أو الطرب، إنما تنشأ تلك الأحاسيس بالضرورة في التلقي، حين يكون تلقياً كلياً يعامل النص بوصفه وحدة متكاملة تتسم بالتماسك والكثافة والقصر، وسيرتب الحاج على هذا النوع من التلقي، مقومات يعدها ضرورية للنص الشعري الجديد في بنيتها ونصيته، نقصد بالتحديد، المقولات البرنانية (نسبة إلى برنان)، مقولات الوحدة والتماسك والقصر.

وبقدر ما تتحل هذه المقولات في المرجعيات اللغوية والنصية، تتحل أيضاً في مقومات الألف الجديد الذي يعده الحاج مناسباً لتداول قصيدة النثر، لكن تلك المقولات هي فضلاً عن ذلك، من مظاهر فاعلية البدع، خالق النص للغاير والمسلم في خلق وتكوين أفق التوقع والتداول المستحدث، لهذا السبب مثل الشاعر عند الحاج طرماً ضرورياً لسيروية التلقي الجديد، ذلك أن قصيدة النثر في خطابها، حدث ضمن نظام تواصلية تتدخل أطرافه فاعلة منفردة ومجتمعها في السيروية التواصلية، فإذا كان السياق الخارجي للتلقي يتمثل في جملة الشروط الفاعلة في تداول القصيدة، فإن الشاعر فاعل بدوره في هذه العملية، باعتباره منتج القصيدة من جهة، وفاعلاً في سياقها الخارجي من جهة أخرى.

## ٢ - الشاعر:

يختم أنسي الحاج مقدمته بفقرة يصف فيها شاعر قصيدة النثر بكونه شاعراً ملعوناً، ولا يكفي الحاج بهذه الصفة، بل يرفقها بصفات تفصيلية تؤكد لعة ذلك الشاعر، فهو ملعون في الجسد والوجدان معاً، ولعنة نوع من الإصابة والمرض الممتد للآخرين. (الجميع يعبرون على ظهر ملعون) كما يقول، أما مصدر اللعنة فأت من الشاعر ومن متلقيه معاً، الشاعر ملعون بسبب (كثامه) لإشاعة الحرية بكل الوسائل بما فيها تلك التي لا تتطابق مع القيم المسلم بها عند الآخر (للمستهدف). والآخر ملعون لمحاكمته الشاعر ومحاربه له

شاعر قصيدة النثر ليس ملعوناً محسوب، فهو شاعر مجنون

ويظهر محفل التلقي في الوعي الأنسي بدءاً من الصفحة الأولى من (المقدمة) حيث جعله مكوناً ضرورياً للتمايز بين الشعري والنثري، رابطاً بالتالي بين خاصية النص الأنواعية وخاصية التلقي، ذاهباً إلى أن في مقدمة ما يميز الخطابين، هو نوع العلاقة التي يربطها كل واحد منهما بالتلقي أو (بآخر) كما سماه، ثم ينتقل الحاج بعد ذلك للحديث عن التلقي من حيث هو (قارئ)، في عدة سياقات من المقدمة إذ يقدم القارئ، إما بوصفه للتلقي التقليدي (القارئ الرجعي) أو بوصفه للتلقي الطليعي المضاد للأول

## أ - التلقي السائد:

يضيف أنسي الحاج إلى مدونه الاصطلاحية الخاصة بالتلقي مصطلح (ذوق)، مقراً بأن (الأذواق) مازالت غير مستعدة لتقبل القصيدة الجديدة لأنها لم تنهتاً تهويلها الطبيعي (٣)، بيد أن أنسي الحاج ينتبه إلى الاستثناء أو التلقي - الأقلية - وهو تقبل التلقي الآخر، النوعي الجديد، للمثل عنده، معيار الحكم على ملامة الشعر للقراءة أو عدم ملامتها لها، فالتلقي الجديد لم يعد في وأيه، يستجيب للأفق الذي كان يمليه عليه الشعر بمواصفاته التقليدية وفي مقدمتها الموسيقى، إن المخاطبي هو الفاصل في هذه المعادلة هو معيار الحكم على أحقية ومشروعية نمط تعبيرية في البقاء أو في الفناء، والمخاطبي الجديد أصبح في نظره مختلفاً عن سابقه الذي كان يتلامح مع أفق الشعر السالف، إنه متعلق جديد (لأحاساس جديد) أو لعقل بتجربينا الشائع، إنه متعلق جديد (لحساسات جديدة) غير حساسية الإيقاع الوزني. يقول الحاج «قارئ اليوم لم يعد يجد نفسه في هذه الزلزلة السطحية للخدعة لطيلة أذنه». (٤) لكن (قارئ اليوم) في قولة أنسي الحاج هو (قارئ اليوم) الوحيد، هناك أيضاً، قارئ اليوم - الأغلبية الذي لا يرى في موسيقى الشعر سوى ما لرزل طيلة الأذن.

## ب - التلقي مائز بين الشعري والنثري:

للشعري والنثري عند الحاج مقومات مائزة، بعضها ينحل في النظام الداخلي وبعضها في طبيعة الاستخدام اللغوي، وينحل بعضها بالذات في العلاقة بالتلقي، وقد شغل الحاج للإفصاح عن هذه العلاقة، مدونة من المفردات مثل، إخبار، برهان، تأثير، مخاطبة، الآخر، إقناع، وعظ، حجة، قارئ، إيهام... كل هذه المفردات تمثل عمليات تنطلق من النص نحو متلقيه، إنها بمعنى آخر، محافل لكون التلقي في بنية النص، في شكل (جسر) يعبر منه كل طرف من الطرفين نحو قارئه، فجسر النثر قائم على الإقناع والإخبار والتوجيه، أما جسر الشعر فقامت على الإيهام واستبطان النفس والتعالي على راهمية الزمن مع السعي لتحرير القارئ وامتلاكه في

أيضا، بسبب لختلال موازين القوى بينه وبين الآخر، وكما أن اللغة حافظ له لإبداع وسائل للمواجهة القصوى، فكذلك الجنون، إذ الصفتان تشتركان في إكساب صاحبيهما منطقا مغايرا للمنطق السائد من حيث طبيعة الخطاب الإقناعي ووسائل الدفاع والمواجهة. وموازاة هاتين الصفتين، يضيف الحاج لصورة الشاعر، صفات أخرى مفارقة للغة والجنون أو متشاكلة معهما، منها كون الشاعر حرا، بمعنى عدم الخضوع لإكراهات النسق القيمي الفني السائد، وحتى لو أفضت الحرية بطايلها للجنون واللغة، فلن يكون في ذلك إيقاف لها، ستصبح في هذه الحالة، مرحلة جديدة تقوي أليات إضافية لطلب مزيد من الحرية.

الشاعر هو أيضا النبي والعرف، إنهما صفتان مفارقتان للغة والجنون، لكن في شاعر قصيدة النثر تلتقي المفارقات، فشاعرها نبي وعرف، ملعون ومجنون، فهو نبي وعرف لكونه أكثر من غيره معرفة بحقيقة الواقع الأدبي، ورأيه في عمقه بدل سطحيته، ومتوقع ماله ومصيره، ولأنه كذلك، في واقع يتسم بالجهل والتعجر، فلن تختلف النظرة إليه عن النظرة السلبية للأنبيا الحقيقيين الذين وصفوا بالجنون واللغة لخالفتهم المعتقدات للمسلم بها.

يضيف أنسي الحاج للشاعر صفة أخرى أكثر مفارقة، هي نغته بالإله، بذلك يعطيه سلطة غيبية متعالية ترفع مقامه بين المتلقين الذين عليهم في هذه الحالة، الخضوع للشاعر، لانحطاط وعيهم وحاجتهم للبصير وعليم بالأحوال الفنية.

تجتمع في صورة الشاعر الأنسي إذن عدة صفات تشتمل بواسطة المفارقة، لكنها تتأزر في رسم هذا الشاعر بالتفرد والخصوصية بين باقي الشعراء ممن يجارون الأنماط المتجاوزة ويضعون أمام حريتهم حدودا وخطوطا لا يتعدونها.

إن صورة الشاعر الأنسي ليست صورة للشاعر الرومانسي الحالم المثالي الذي يشرف من أبراج عالية على عالمه الدلخي وعلى الطبيعة والمجتمع، وليست صورة للشاعر الواقعي الذي لا يرى فيما حوله سوى قيم المجتمع السلبية والإيجابية، إنها صورة الشاعر الفوضوي غير الدسمي، أي الشاعر الذي لا هدف له سوى الحرية في مطلقها، على أن تكون حرية ذات جبهات، حرية القصيدة وحرية الشعر وحرية العقل وحرية الشاعر وحرية المتلقي وحرية المجتمع وحرية الفن... الخ.

ولأن الشاعر ينشد الحرية، ولأن الحرية فعل تعد لأخر يفترض فيه التضدي والمواجهة، ولأن موازين القوى مختلفة بين الطرفين، فإن أنسي الحاج يرفع درجة الشاعر في المعادلة التواصلية لجعل (الشاعر يأتي قبل القارئ). فليس القارئ هو الوجه للشاعر

وفارض قيمه عليه، بل الشاعر هو الوجه الأول والباشر لتجربته والأدري بمخاضها. إنه مسؤول (كل المسؤولية عن عطائه)، لكن هذه المسؤولية تتطلب وعيا جديدا متحررا (يحسن) مواجهة المنطق-الأغلبية، ويحسن فتح أبواب الكتابة الجديدة على أغوارها اللامتناهية، يقول أنسي الحاج: (وإن يجتاز الشاعر عقبة العالم الليت، يفر من الأنماط غير أن أبواب الشعر الصافي، عالمه الجديد الذي عاد إليه، لا تنفتح أمامه ما لم يصنع مخاطبتها، أو هي، إذا انفتحت، لابد للشاعر أن يضيغ في الدخول ما لم يكن يعرف عالمه وبلورته)(٦).

نلاحظ في هذه القول إجحاحا على استحضار مرجع التجربة الدلخية للشاعر، ويبدو ذلك ردا غير مباشر على رافضي قصيدة النثر بدعوى توريثها المغارة للشعر، وفي كون الأخير نابعا من عمق التجربة والذات، وقد يكون هذا الرد هو الذي حمل الحاج على تقديم تعريف لقصيدة النثر، مبني على ثلاث مرجعيات، اثنتان منها متصلتان بمرجعية الذات، يقول عن هذه القصيدة (إنها الإطار أو الضغوط العامة للأعق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الدلخية وموقفه من العالم والإنسان)(٧).

وهو تعريف لا يخلو مفهوم جماعة مجلة (شعر) لقصيدة النثر فحسب، بل للشعر الحديث عامة، مما يفيد أن الحاج حاول أن يجد لقصيدة النثر مكانها العادي والطبيعي ضمن المفهوم الجديد للشعر وللحدادة الشعرية في تلك الفترة.

إن التماهي بين قصيدة النثر وبين الشاعر، يصل عند الحاج لدرجة من التوحيد يعادل فيها الشاعر بالقصيدة ومن خلالها بالعالم، يقول: (القصيدة، لا الشعر، هي الشاعر، القصيدة، لا الشعر، هي العالم الذي يسعى الشاعر بشعره إلى خلفه)(٨). وهذا الحكم يفيد أن إحسان الشاعر في مخاطبة أبواب الشعر، يتوقف على تمييزه بين الشعر في عومه، وبين القصيدة في خصوصيتها، مما يحول موضوع (مسؤولية عطائه) إلى نظام اللغة والبنية اللذين يحول الشاعر بواسطتهما الشعر إلى قصيدة.

لكن كيف يحسن الشاعر هذه المهمة وينجح في هذه المسؤولية؟ ها هنا يستحضر الحاج الإكراهات الخارجية ونظيرتها المترسبة في طرائق القول الشعري، حيث يمكن للشاعر- وهو يوجهها- أن يقع ضحيتها، لذلك ينبغي على منجز القصيدة الجديدة أن يرجعها (تجربة الشاعر الدلخية)، ولكونها كذلك، ينبغي على الشاعر أيضا ألا يعتد بكل (القوانين) المفروضة التي من فرط شكلتها، قد (تحمل) طلائعته في الإبداع: (ولأنه من ذلك كله، العقد والسنن حين تكون جاهزة وذات تراث طويل، أي ذات قوة أقدر على إيقاع الشاعر في

حبالها بما لها من إغراء (إغراء الراحة) ومن سلطان (سلطان التراث الطويل) (٩).

تنص هذه الفقرة عن موقف صريح من التراث، فيجده أنه يمثل (عقبة عالم ميت) يلفه صاحبه في (أقنات) ينبغي على الشاعر الأنسي رفضه نظرياً وإبداعياً بخلق نص شعري مغاير، لا يستند قوانينه سوى من التجربة الداخلية لذات وهي تولج لفتها وأصاقتها وعاليتها، الداخلي والخارجي.

ويجب وضع هذا الموقف (المتطرف) في سياق التاريخي الذي كانت فيه قصيدة النثر في طور التأسيس بوضعها منجزاً لم تكن جذوره واضحة في التراث، وفضلاً عن ذلك مثل التراث سيفاً مشهوراً من طرف النرائين في وجه تلك القصيدة.

ولعل أنسي الحاج لم ينتبه، وهو في حماس هجومه، إلى أن قصيدة النثر يمكن أن تتسع لاستيعاب التراث، كما لم ينتبه إلى أنه - حتى رغم تأكيده على ذاتية قوانين هذه القصيدة - استبدل (سلطان التراث الطويل) العربي بـ (سلطان التراث الطويل) لقصيدة النثر الأوروبية، حين عرض قوانينها وتبناها، وإن نعتها بالقوانين غير المطلقة.

موقف رفض التراث في الخطاب للمقدماتي الأنسي ليس سوى جزء من جملة مواقف اعتبرها الحاج مهام على عاتق شاعر قصيدة النثر. وكلها مهام متولدة من وضع النص الجديد ضمن نسق ثقافي جمعي غير مساعد وغير مهيأ لتقبل إضافات تحدث قطائع نظرية وإبداعية مع مركّزات ذلك النسق في سكونه وتقوقعه.

ويبدو القول إن الشاعر الأنسي بعد الرفض، هو التغيير، والتغيير الأنسي ليس تغييراً يراهن على المدى الطويل ويشتمل على موضوعه في ثأن. بخلاف ذلك، هذا التغيير سريع وفجائي، ولحف وهدامي. (الهدم والهدم والهدم، إثارة الغضب والغضب والحقد). هذا هو التغيير في لغة أنسي الحاج، الهدم والتدمير والتخريب، وإجبات ومسؤوليات الشاعر الجديد إذا أراد زحزحة (الألف عام) لفراركة من (العبودية): (أول الوجعيات التدمير، الخلق الشعري الصافي يستعمل أمره في هذا الجو العاصف، لكن لا، حتى يستريح للتدمير إلى الخلق، لا يمكنه أن يقطن بركانا، سوف يضيع وقتاً كثيراً، لكن التخريب حيوي ومقدس). (١٠) هل كان أنسي الحاج غير مهتم بقوانين التطور الأدبي، وهل غالى في تقدير المرحلة وطبيعة موازين القوى بين كتل التلقين؟ فقد وقفنا عند إقراره بكون متلقي قصيدة النثر (التلقيني الإيجابي)، هو للتلقين - الأتلقية. وفي ضوء الدعوات الأنسية (الهدامة)، يمكننا القول بأن الحاج راهن على أن تغلب الفئة القليلة الفئة الكثيرة. لذلك دعا

شاعره للدخول في حالة استنفار هجومية قصوى، مستنداً في دعوته إلى وعيه بكون التطور قانوناً حتمياً للظواهر والأشياء، وأن ثباتها على وضع بعينه، ضرب من التجمد والجمود، أما تبرير المحافظة والاستقرار، فمضروب من التعصب والعنصرية والمذهبية الضيقة. لا بد إذن من إشاعة بذور التطور في الوعي والتلقي السائدين وتفنيد الحجج والمزايع التي يستندان إليها لتمرير خطاها وتثبيتها، والمعيار في حتمية التطور هو تغيير إحساس الإنسان، وحاجاته، بفتيرير الإحساسات والحاجات، تنشأ حتمية التغيير في الأفكار والمفاهيم أيضاً، يقول أنسي الحاج: (لكن التحديد الكلاسيكي للأشياء خاضع للتطور، وما يشتهق أو يبدعه التطور ويبقي حياً أي ملبياً لحاجات الإنسان، لا محض موجة تكسرها في أثرها موجة، يحل مكانه إما بجانب المفاهيم السابقة وإما على انقاضها) (١١).

موضوعات هذا التصور عند صاحب (إن) تشمل الذهنيات والواقف من العالم وماعية الشعر في لغته ونظامه وإيقاعه، فقد ألح على المستوى الإيقاعي بالذات، لارتكاز التلقي السائد على فهم معين له، لذلك أولك لحاج لشاعره مهمة نسف الفهم التقليدي للموسيقى الشعرية مستعيناً في ذلك بقانونته) في التطور الحتمي.

يقول في هذا الموضوع، رابطاً بين النص والشعر والقارئ (موسيقى الوزن والقافية موسيقى خارجية، ثم إنها، مهما أمعنت في التحقق، تبقى متصفة بهذه الصفة: إنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها، وكان في عالم يناسبها وتناسبه، لقد ظلت هذه الموسيقى كما هي ولكن في عالم تغير، لإنسان تغير وإحساس جديد، حتى في الزمان الذي كان زمانها، لم تكن موسيقى الوزن والقافية وحدها أهم ما يزلزل القارئ) (١٢).

ولكي ينفض الشاعر الأنسي بهذا الدور في إبداع نص مغاير، ولكي يحسن مخاطبة ما يسمعه بأبواب الشعر مع فتحها، ينبغي له أن يحدد طبيعة الأرض التي ستحتوي فعل التغيير، نقصد قصيدة النثر في موقعها بين الشعر والنثر وفي ذاتها أيضاً.

### ٣ - الشعر والنثر:

صاغ أنسي الحاج سؤاله الإشكالي التالي: (هل يمكن أن تخرج من النثر قصيدة؟) وكان ذلك السؤال هو أول جملة في المقدمة، ويمكن القول بأنه مولد الأفكار التي وردت بعده، فيعد متواليه من الأفكار والصفحات يعود أنسي الحاج لي طرح السؤال نفسه، إحساساً منه بأن ما عرضه بعد الطرح الأول للسؤال لم يحسم في الإجابة، فيعد الطرح الثاني فقط، يطلق الحاج إجابته الصريحة (لجل).

هل كان سؤال أنسي الحاج مغلوطة؟ إنه كذلك في تقديرنا الآن، لأن الإشكال الأكثر انتاجية ليس في السؤال (هل) بل (كيف) ، (كيف نخرج من النثر قصيدة؟)، إن السؤال الثاني وإن كان في تقديرنا أيضا لا يقل (مغلوطية) إلا أنه أكثر توافقا مع المصوح لخلق قصيدة نثر، فهو سؤال الكيفية والخصوصية والتفرد، بيد أن أنسي الحاج كان متعجلا لمقياس برد فعل سريع مضاد لإجابة مضادة (لا يمكن أن نخرج من النثر قصيدة).

في صيغتي السؤال، تظل القاعدة واحدة، هي النثر، وذلك يفيد أن المبدأ القائم خلفهما هو الاعتقاد بأن النثر هو قاعدة الشعر، ومع ما في الصيغتين من انزياح عن الإشكال الحقيقي، فإن السؤال في صيغته الأنسية أو في صيغته التي عدلناها، ظل الإشكال الأول المورق لخطاب قصيدة النثر العربية، بما في ذلك خطاب التسعينات، إذ ظل السؤال هو: هل بالإمكان إخراج قصيدة النثر من النثر وكيف؟ أي أن قصيدة النثر بقيت مشدودة للنثر تحت تأثير سلطان النعت الأنواعي والتسمية، أما السؤال الحقيقي في رأينا، فلا يمتثل في أن نخلق قصيدة نثر قاعدتها هي النثر، بل قصيدة نثر قاعدتها هي الشعر. وبذلك نصوغ السؤال الإشكالي الحقيقي كما يلي (كيف نخلق من الشعر قصيدة نثر وكيف نخلق الشعر من قصيدة النثر؟) وإن فبر- تبعنا لذلك- حضور أدوات النثر في الشعر كما ذهب إلى ذلك أنسي الحاج، بل نقوم بوصف وتفسير الآليات (الأدوات) التي حولت قصيدة النثر إلى شعر، أو خلقت الشعر في قصيدة النثر، دون ربطها بمصدر نثري، لخذأ بمبدأ أساسي، هو أن الأدبية لها آليات اشتغال لا تخص نوعا بذاته إلا بالقدر الذي يخضعها فيه لقوانينه وتكويناته ومعاييره.

إن سؤال أنسي الحاج، لا يبرر مشروعيته- كما ذكرنا- سوى الشروط التاريخي الذي تولد فيه، إنه إشكال مقرون بظرفية معينة، كان صائتا نسبيا في سياقها وإن فقد صوابه بعد ذلك، ويرتد ذلك الصواب بالذات، إلى أن السؤال المطروح وقتها تمحور حول مدى مفعولية وشرعية تحويل النثر إلى شعر، وكانت الإجابة للعدة هي عدم جواز ذلك بحجة أن الشعر شعر والنثر نثر، فكان رد فعل أنسي الحاج تحديا للمنطق والفهم السائدتين، وزعم أن السؤال الأنسي ليس هو السؤال الحقيقي، فإن إجابته عنه عازلت مناسبة كلما وضعتها في مقابل امتدادات الفهم التقليدي الذي لا يرى بين الشعر والنثر جسورا للتلاقي والتواصل، لكنها إجابة تفقد جدواها بمجرد القول بعدم ضرورة الوزن والقافية في الشعر، أو القول بوجود جسور للتدخل والتلاقي بين الشعر والنثر، حينئذ يصبح من غير المناسب التساؤل (هل) و(كيف) من النثر إلى الشعر؟

فالناسب هو التساؤل ب(كيف) من الشعر إلى الشعر؟

في محاولته الأولى للإجابة عن السؤال، لم يشكك أنسي الحاج في مقولة وحجة (الخصم)، إذ تنبأها وجعلها قاعدة له، مقدما في ذلك مجموعة من الحجج والبراهين، كلها تأكيد على أن بين الشعر والنثر مسافة جمالية نصية وتعبيرية شاسعة، كما بينهما مسافة جمالية في التلقي مختلفة نوعيا وكيفية، ولم يكن هذا الإقرار، سوى محاولة منه لإسلاء السؤال ومشروعيته، إذ مادام بين الطرفين تباعد شاسع، فإن السؤال (هل) في محله إذن، بل إنه السؤال للتربع على هرم الأسئلة للمكنة في ذلك الموضوع.

أنسي الحاج ينطلق من حجة الخصم لتفنيدها، ويفترقها لتفجيرها، وممتظهر استراتيجيته في التحليل والافتناع، في محاولته الثانية للإجابة، ففيها سيمرح مفهوما لخر للنثر. نقصد النثر الذي تقترب فيه المسافات من الشعر، وسيجد أنسي الحاج أن السؤال (هل) يتم استنزافه وتجاوزه لأنه لا يقبل سوى إجابة واحدة بالسلب أو بالإيجاب، وكان لا بد له من أن يجيب عن سؤال ضمنى ب(كيف) حتى لو خرجت تلك الإجابة من (معلف) (هل).

فكيف فهم أنسي الحاج النثر الذي هو قاعدة قصيدته للنثر، وكيف فهم الشعر الذي يتحول إليه النثر عبر وسيط قصيدة النثر؟ سنجيب عن هذين السؤالين من خلال جدول بخانتين تضمان جملة الصفات والخصوت الاصطلاحية التي رسم بها الشاعر كل طرف من أطراف معادله في الشعري والنثري

#### النثر

- محلول ومرخي ومتفرق وميسوط
- طبيعت مرسلة
- أهدافه إخبارية أو برهانية
- ذو هدف زمني
- سرد ووصف.
- يخاطب
- له بالآخر جسور المباشرة والتوسع والاستطراد
- الشرح والدوران والاجتهاد الواعي والإقناع.
- الوعظ والإخبار والحجة والبرهان.
- منفش ومنفتح ومرسل
- خلاف النظم وما يقال ويكتب خارجه

#### الشعر - القصيدة

- القصيدة شي، ضد.
- القصيدة عالم مقلق، مكثف بذاته.

وليصـل الحاج إلى هذه المرحلة، يلجأ بدءاً، إلى التمييز بين الشعر والقصة، وهو تمييز يتطلب من الدارس قدراً من التسامح في التأويل لكي يحافظ له على موقع ضمن التقابلات التي وضعها الحاج للشعر والنثر. ذلك أنه لم يقدم وسائل إقناع كافية للتمييز بين المصنفين سوى قوله بأن الشعر مادة للقصة، وأن القصة لا الشعر هي موضوع الشاعر، وقد قام الحاج بهذا التمييز لكي يبعد بالذات إشكال وجود النثر الموقع أو الشعري. فمن شأن وجود هذا النمط من التعبير، التوشيش على المسافة أو الهوة التي أراها الحاج توسيعها بين الشعري والنثري، بسبب ذلك تبني مصطلح (قصيدة) للدلالة على الشعر في تبينه النوعي والشكلي، حيث يكون موضوع السؤال (هل) هو خروج القصيدة لا الشعر، من النثر، يقول أنسي الحاج: (القصيدة العالم المستقل الكامل المكتفي بنفسه، هي الصعبة البناء على تراب النثر، وهو المنطش والمنفتح والمرسل، وليس الشعر ما يتعذر على النثر تقديمه، فالنثر منذ أقدم العصور وفي مختلف اللغات يحفل بالشعر فعلاً إذا قيس بشعر النظم بطلب عليه) (١٣).

فما حل هذه (للغصة الأدبية)؟ ذهب أنسي الحاج إلى أن قصيدة النثر تخرج بالفعل من النثر، لكن ليس من النثر المعادي للمعيار بصفتها تلك، إنها تخرج من شعر يولد من ذلك النثر، بمعنى أن قصيدة النثر تتولد عبر مرحلة انتقالية يتزاوج فيها الشعر والنثر الخارجان- فيما يبدو- معاً، من قاعدة نثر عادي ومعيار.



وتزكي فرضية هذه التراتبية، كون قصيدة النثر تأتي من النثر لا من الشعر، لأن شعر النثر ليس هو الشعر، ليس هو الشعر الذي يشتغل بلغة الشعر لا بلغة النثر.

وقد انتبه الحاج لذلك حين أقر بأن خروج قصيدة النثر من النثر (النثر في شاعريته)، يبقى على رواسب النثرية فيها: (هل من المعقول أن نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم أدوات النثر؟) يجيب الحاج بأن قصيدة النثر (تجأ إلى أدوات النثر من سرد ووصف واستطراد)

لكن كيف تكون قصيدة النثر شعراً وهي تحتفظ بأدوات النثر؟ ها هنا يستعين الحاج مرة أخرى بسوزان برنار التي ذهبت إلى أن تلك الأدوات تلقد في قصيدة النثر وظائفها الأصلية متحوّلة لخدمة غايات شعرية (١٤).

لكن كيف تفقد تلك الأدوات وظائفها النثرية وتبقى في الوقت نفسه نثرية، ثم هل هي وسائل نثرية بالمحصـر وليست وسائل

- القصيدة ذات وحدة كلية في التأثير.
- القصيدة ليست لها غاية زمنية.
- الشعر توتر.
- القصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير
- الشعر له بالآخر جسور العمق والغور في النفس.
- متعال على القيمة العابرة.
- يمتلك القارئ ويحرره وينطلق به
- الإشراق.
- الإيحاء.

يتبين من هذا الجدول أن محاجة أنسي الحاج ثبتت عدة أنواع من التعريفات والتحديدات نجملها فيما يلي

أ - حد بالمقاييس: فالنثر والشعر، قياساً إلى بعضهما، يتحددان بالاختلاف، كل طرف من الآخر، فالشعر يقصد به ما كتب خارج النثر، وبخلاف ذلك النثر.

ب - حد بوسائل التعبير وطبيعته. أي تبني الحد اللغوي الكلاسيكي: النثر مفرق ومطلوب ومبسوط، والشعر مجموع ومنظم ومقتصد.

ج - حد بالمسكون والتوتر: النثر مسكوني والشعر متوتر.

د - حد بمرجعية الواقع: النثر زمني طرفي، قيمة عابرة، والشعر غير زمني، وغير طرفي، وقيمته خالدة.

هـ - حد بمرجعية الذات: النثر نتاج الوعي والعقل، والشعر نتاج العمق النفسي.

و - حد بالاهداف والعلاقة بالآخر: النثر إخباري إقناعي برهاني واعظ، والشعر إشراقي إيحائي، النثر يقدم للآخر مادة تتوجه نحو فكره وعقله، والشعر يقدم له مادة تمتلكه.

وإذا كانت هذه الحدود في سطحياتها، تبدو حدوداً حقيقية للتمييز بين الشعر والنثر، فإن ما قدمه أنسي الحاج للاقناع بنا، يتضمن من العمق إشكاليات لا يمكن تجاوزها ببساطة العرض الظاهري، لو أبقينا على الفهم نفسه، وحاولنا التشكيك فيه، كان نختار ما قاله الحاج في الشعر بكونه (امتلاكاً للقارئ، وتحديراً له، وانطلاقاً به)، فإننا سنرى خلاف ذلك أيضاً، حيث يمكن للنثر في استخدامه الأدبي أن يقوم بالدور نفسه، في حين، قد يرتد عنها بعض الاستخدامات الشعرية، أما صفات البرهان والحجة والاقناع، فلا يخلو منها الشعر، كما لا يخلو النثر من اقتصاد وتوتر وعمق في الغور النفسي وتعال على القيم العابرة، وإن اختلف عن الشعر في درجة هيمنة تلك المكونات والأهداف.

شعرية أيضاً، ذلك ما قد تصنيه النقلة المولوية.

#### ٤ - قصيدة النثر:

إن أهم ما يسم مقدمة أنسي الحاج بالتفرد، هو السبق في رصد ظاهرة معينة، وسواء بالنسبة لأنسي الحاج أو لأدونيس أم لجماعة مجلة (شعر) عامة، فإن الانتباه إلى قصيدة النثر، كان في حد ذاته مؤشراً على (يقظة) قصوى تحسست مخاضاً لآخر للتعبير الأدبي في حقل الشعر، ويكفي الآن أن نقارن تلك (اليقظة) بـ (النوم) النقدي العميق الذي ما عادت فيه الظواهر ظواهر، وإنما انزيمات بعضها يتوارى وبعضها يتراكم دون وعي بذلك من طرف النقد.

لقد كانت قصيدة النثر في طور التأسيس (نقصد بقصيدة النثر في هذا السياق، التحديد الذي قدمته لها حركة (شعر) بل لم يكن- حسب تاريخ المقدمة- قد انقضى على المعرفة (الجديدة بقصيدة النثر عامان) (١٥) وهي مدة وجيزة مقارنة مع ظاهرة اتهمت بقلب المعادلات التاريخية والقيم السائدة، ولم تكن مدة العامين قادرة أن تجعل (العلماء الحقيقيين) لهذه القصيدة (يأخذون طريقه للناظر). وذلك ما أكدته الحاج نفسه، فهل كانت المقدمة خرباً من المبالغة المفرطة التي لا أساس لها؟.

حين نيه أنسي الحاج إلى جبة وحدته ظهور قصيدة النثر، نفياً توضيحياً فما

أ - ليس كل ما قدم ضمن قصيدة النثر يستحق أن يكون مثلاً نوعياً لها، فيحكم طابعها الإغرائي استسهلها بعض الشعراء.. مما حمل الحاج على التحفظ من بعض نماذجهم، ويحفظه هذا، خرج الحاج من مطلق حكم (انصر لذاك ظالماً أو مظلوماً)، الذي تحول إلى شعار لدى بعض الفئات الشعرية خلال العقود الثلاثة المولوية. تحفظ أنسي الحاج مختلف عن تحفظ الشعراء الذين عادوا قصيدة النثر، فتحفظه مقصور على نماذج بعينها، أما تحفظهم فموجه في الأصل (لهوية) تلك القصيدة والشعرية وجودها، ويتذرع المتحفظون عادة بمبرر قلة الشعراء (الحقيقيين)، لذلك يُختزل تاريخ قصيدة النثر عندهم في قصائد معدودة لشعراء معدودين، أما المعادون لتلك القصيدة، فلا يرون لها تاريخاً بالطبع.

ب - ليس (انفلاقاً على الذات وغروراً أحقق وموتاً) أن نجعل بالدعوة لإقرار حرية قصيدة النثر. الانفلاق والغرور والحق والموت، في رأي أنسي الحاج، هو أن يسارع للتشكك للترتمون إلى الحكم على قصيدة النثر بالموت وهي لم تقض من عمرها سوى عامين، لا بد من الانتظار حتى يتوافر- في رأيه- اللز الكافي المناسب قبل التسرع في إطلاق الأحكام السلبيّة. فهل اجترحت قصيدة النثر اجتراراً قصصياً من سياقها الأدبي

والثقافي؟ لقد رأينا أن المتلقي في عمومه، لم يكن يشجع على أي تجديد بما فيه تجديد قصيدة النثر، ورأينا في مقابل ذلك أن أنسي الحاج كان مقتنعاً بأن التاريخ عليه تحول وتغير وتجدد مهما كانت سلطة القوى المضادة للتطور.

وبالنسبة لأنسي الحاج، ولدت قصيدة النثر ضمن التغيرات الملزمة لأي تاريخ، فهي وإن كانت حديثة، لا يتعدى عمرها عامين، فقد وجد لها الحاج جذوراً تبرر وجودها وقابليتها للتطور والاستمرار، بيد أنها جذور لا (يضرِب) بها صلح (المقدمة)، في القدم، فانسجاماً مع دعوتها لفصل قصيدة النثر فصلاً كلياً عن التراث، يقصر أنسي الحاج تلك الجذور الأنسية:

أ - ارتفاع مستوى النثر وشيوع النثر الشعري وما جاوره، (في لبنان خاصة).

ب - تقريب قصيدة التفعيلة للشعر من النثر، لدى الواقعيين خاصة.

ج - ترجمات الشعر الغربي.

د - تغير مواقف الشعراء بتغير العالم

ولما كانت ثلاثة من هذه الجذور أو المساهدات، ذات شكل تعبيرية، يقدم صيفاً مختلفة عن قصيدة النثر، أدركنا أن هذه القصيدة، تمثل بالفعل نمطاً مقدداً ومميزاً من التعبير، فلا هي ينثر ثم تشعيره (الجذر الأول)، ولا بشعر موزون تم نشره موضوعاتياً (الجذر الثاني)، ناهيك بكون النص الشعري للترجم ليس نموذجاً تنظيماً لقصيدة النثر فكيف قدم أنسي الحاج هذه القصيدة إذن؟ ذلك ما سنعرض له من خلال النقاط المولوية

أ - القصيدة والأنواع المجاورة:

أن تكون قصيدة النثر نوعاً شعرياً متميزاً عن باقي الأنواع الشعرية والأدبية، وأن تكون لها هويتها الخاصة بها، ذلك ما طمح إليه أنسي الحاج في فهمه الأنواعي لتلك القصيدة.

لقد تمثلت فرضيته في هذا الموضوع، في كون الأنواع تقبل الاستقلال عن بعضها، وأن قصيدة النثر يمكن أن تخضع للفرضية نفسها، فجاء رأيه (الاستقلالي) صريحاً في ذلك، يقول: (كل مرادنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحق: صفة النوع المستقل، فكما أن هناك رواية وحكاية وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر، هناك قصيدة نثر) (١٦)

إنها فرضية، كان من الصعب البرهنة عليها في بداية الستينات خاصة، حيث لم تكن قصيدة النثر قد قدمت تراكماً نصياً مساعداً، ولم يكن ذلك خافياً على أنسي الحاج وهو الذي أكد الجدة الزمنية لهذه القصيدة، ولم يكن، بحكم ذلك، مقتنعاً، فيما يبدو، بفرضيته (الاستقلالية). لقد تنازع في مواقفه، الفرضية والنمذج النصي،

الفرضية بوصفها سلاحاً لإثبات شرعية وجود قصيدة النثر ضمن النسق الأنواعي السائد، والمنجز النصي بوصفه ينطوي على كتابة مثككة في تلك الفرضية، فقد لاحظ أنسي الحاج أن المصطلح يتسع لاحتواء نصوص غير تمثيلية، بل محشورة أو مقنعة باسم قصيدة النثر مع أنها ليست منها، كما لاحظ أن السبب في هذا الإشكال ليس هو موضع الإجابة فحسب، بل طرق الإبداع والتعبير أيضاً، ودفعت للاختلافات أنسي الحاج للإقرار بأن (ثمة وجوها نسبية ظهرت وتظهر متبدلة وفقاً للتطور). غير أن الوجوه النسبية المنطقية بقصيدة النثر، ظلت خاضعة عنده، لسلسلة تعينها النوعي باعتبارها مقفريات ثانوية (ضمن ما توفره قصيدة النثر من حرية شاسعة وإمكانات) (١٧)

وبذلك تبقى فرضية الاستقلالية، هي المبدأ الأساسي في تصورات الحاج، ففي مقدمة أولوياتها (تبيين النوع الجديد) وتصنيفه وعزله عن كل (ما ليس قصيدة نثر). أما للتغيرات فترجع، حسب حالاتها، كل إلى مكانه، إما ضمن قصيدة النثر أو ضمن أنواع أخرى، ليصبح الحد بالمقاييس، حداً مسهماً في تشكيل ماهية تلك القصيدة، حيث تقاس قصيدة النثر في الخطاب أنسي إلى

- نثر الشعر.
- شعر النثر.
- الشعر للنثر.
- النثر الشعري.
- النثري الشعري للوقع.
- النثر للوقع.

تشكل هذه الأشكال عنده، (سلف) قصيدة النثر ومصدرها ومادتها، حيث تتأثر قصيدة النثر بنوعية ودرجة التعامل معها، لئلا يذوق بذلك، وضعا أنواعياً دلخياً تصبغ فيه متفرعة إلى أنواع صغرى مثل:

- قصيدة النثر الغنائية ومصدرها النثر الشعري للوقع.
- قصيدة النثر الحكائية.
- قصيدة النثر (العادية).

لا شك في أن هذه الإشارات جاءت سبقاً لأولها، أولاً من حيث كون الدرس الأنواعي لم يكن قد ترسخ في النقد الشعري العربي، وثانياً لكون قصيدة النثر نمواً إشكالياً أنواعياً، ولا غرابة أن نجد، إلى غاية التسعينيات، استمرار طرح السؤال الأنواعي في قصيدة النثر بوصفه ماهجاً نقدياً وإبداعياً تخصص له المتكثفات والملفات النقدية والاستجابات والشهادات.

كما لا يخفى على الناظر في هذه اللغة الاصطلاحية الأنسية.

أنها غير دقيقة وخاصة أنه لم يجد ما ينعت به الصنف الثالث من أصنافه سوى يكون قصائده (عادية) ومدلول (عادية) عنده، هو كونها غير إيقاعية، لا بسيطة وأقل أهمية، فغياب الإيقاع تم تعويضه بمجموعة من المكونات هي للمثلة أصلاً، لاهية قصيدة النثر الأنسية. بمعنى أن قصيدة النثر (العادية) هي قصيدة النثر غير (العادية) أو الاستثنائية أو التمزجية التي تسعى أنسي الحاج لتربيتها، إنها قصيدة لا تتحدد عنده بالمقارنة بالأنواع النثرية أو بقصيدة الوزن، بل بنظامها الدلخي وبقوانينها، فهل كانت القصيدة الأنسية قد وصلت بالفعل لمرحلة فرز القوانين، بل هل يمكن إخضاعها للقوانين؟

#### ب - القانون والمنجز:

كما تنازعت في الخطاب النقدي أنسي فرضيته استقلال النوع وعدم استقلاله، تنازعت فيه أيضاً فرضيته وجود قوانين لذلك النوع وعدم وجود ذلك. ومرد التنازع الثاني بالذات، للموقف الأنسي للناضض للثوابت، التأثير على الجوامد، الجامع نحو التمرد والفوضى والهدم والتفرد.

ولما كان موضوع هذا الموقف هو قصيدة النثر، وكان (البحث في قصيدة النثر هذياناً) على حد تعبير أنسي الحاج، فإن مهمة وضع القوانين، تصبح مجازفة قد لا يعول على نتائجها، وحين عبر أنسي الحاج عن رفضه للتراث، ببر موقفه بكون التراث قد يتحول إلى قوانين غير قابلة للتعديل والإزالة، توقع الشاعر (في حبالها) وتقف ضد التطور والتجديد.

كيف يستقيم إذن، التبشير بنص يخترق القوانين مع وضع القوانين ذاتها، ينتهي أنسي الحاج إلى ذلك فيقول: (لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى، ولا ننفي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه). (١٨)

لكن لا مفر له من ذلك الوقوع مادامت رغبته وهدفه (إعلاء) قصيدة النثر ما تستحق: صفة النوع المستقل)، مع ما يقتضيه استحقاقها، من قوانين مؤسسة وضابطة لها، إذ كيف تستقل دون قوانين؟!

حاول أنسي الحاج الخروج من مأزقه بتسمية قانون قصيدة النثر ب(القانون الحر) بحجة أنه قانون غير مهياً جاهز لتقبل وصهر وتحويل أي قصيدة إلى قصيدة نثر، لكن المسار المنهجي لصياغة القوانين كما اقترحها أنسي الحاج، سليم من حيث البدء، ذلك أن القاعدة في صياغة القوانين تكون عادة إما بالاستقراء أو الاستنباط وقد لختار أنسي الحاج قاعدة الاستقراء الأقرب إلى معطيات النصوص، فالقانون هنا لا يوضع قبلياً بالسبق، لكن يستخلص من المعطيات النصية التي تكون وحدها، كفيّة بالبرهنة

بل قصيدة بفضل شروطها الضرورية الثلاثة:

أ - الإيجاز.

ب - التوهج.

ج - المجانية.

ولكي تتحقق لها هذه الشروط في مادتها النثرية، لابد لها من أن تكون موطن صراع بين نزعتين متعارضتين هما: الهمد والوفى من جهة، والتنظيم من جهة أخرى، ويستلزم هذه الشروط الماهوية موطن تجاذب بين التجارب الشعرية العربية في قصيدة النثر، وستحول بعضها مثل منزع (الوفى) إلى شعار لدى بعض شعراء الأجيال الجديدة، لكن وضعها موضع التطبيق لم يكن - فيما يبدو - هدفا مباشرا للشعراء، بل دليل أن أنسى الحاج نفسه لم يخضع لها، قد يكون تمثلها نسبيا في شرطها عن المجانية والوفى المنظمة، لكنه ظل أبعد عنها من حيث شروط التوهج والإيجاز قياسا إلى الفهم الذي قدمه لهذين الشرطين.

وإذا كانت هذه الماهية في ظاهرها ماهية نصية، فإن خاصيتها هذه، لا تقطع جذورها مع المرجعية الذاتية للتجربة ومع شرطها الخارجي حيث يوجد الشاعر في مقابل العالم، إنها - بتعبير أنسى الحاج - (الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي، موهبة الشاعر، توجيهه الدلّية، وموقفه من العالم والإنسان). (٢٢) ولقد كان على أنسى الحاج أن يقدم هذا التوضيح لكي يحتفظ بغيظ ضمني يربط قصيدة النثر بالمفهوم الشائع وقتها للشعر والذي يمكن إخلاله في شروط الموهبة والتجربة الدلّية والموقف.

إنه المفهوم الذي لصفتها قصيدة التفعيلة بصفة خاصة دون أن يتنكر له شعراء مجددون من خارج تلك الحركة، موضع الخلاف بالذات. هو في ربط الماهية من حيث هي مرجعية خارجية وسياقية بالماهية من حيث هي محلي لغوي ونصي، فالاستوى الثاني للماهية هو الذي يجعل قصيدة النثر تتفصل في (هويتها) الإبداعية ليس عن مبدأ التجديد الشعري عامة محسب، بل أيضا عن مبدأ التجديد الشعري الخاص بقصيدة التفعيلة.

وكون شروط قصيدة النثر متعلقة بلغة التعبير وليس بماهية، جعل الشاعر في مولوجة مباشرة مع النص، فموضوعه لم يعد محصورا في تسجيل الصديق العاطفي وتثبيت لحظة للعيش الاجتماعي والسياسي، أصبح موضوعه هو إشكالية التماثل اللغوي والنصي للتعبير، وخاصة أن قصيدة النثر سعت للتخلي عن ذخيرة الأدوات التعبيرية القديمة، يقول أنسى الحاج في هذا الباب عن قصيدة النثر: (لقد خذلت كل ما لا يعني الشاعر، واستغنت عن المظاهر والأنماكات الثانوية والسلطحية والمضيعة لقوة القصيدة،

على وجود قوانين أدبية، فإن إضفاء صفة الإلزامية عليها، سيجعل منها قوالب سطوية منافية لحرية الإبداع، لهذا السبب نيه الحاج إلى أن قوانين قصيدة النثر لن تكون إلزامية، ولا قادرة في حد ذاتها، على ضمان نجاح القصيدة، يقول عن تلك القوانين: (لقد استخلصت من تجارب الذين أبدعوا قصائد نثر، ورأيت بعد كل شيء، أنها عناصر (ملازمة) لكل قصيدة نثر نجحت، وليست عناصر مقترعة لقصيدة النثر لكي تنجح). (١٩)

ومع أن اللوف المعبر عنه في هذه الفقرة موقف سليم في حد ذاته، فإن ما يحتاج المسألة هو سياق ذلك الموقف ومصدره، وهو ما نسجل حوله ملاحظتين.

أ - ليس أنسى الحاج هو من قام بوضع القوانين المقترحة وصياغتها بما على المشاهدة والملاحظة واستقراء المادة النصية، لقد أخذ تلك القوانين جاهزة كما وضعها الباحثة الفرنسية سوزان برنار، وإن كان أنسى الحاج أضاف إليها الإطار العام المحي لها، دون أن يفترض صاحب المقدمة لعل أن تكون سوزان برنار قد أخذت في استخلاص ووضع قوانينها.

ب - إن تلك القوانين، وإن استخلصت بالفعل من نصوص قصائد النثر، فإن التجارب التي استخلصت منها، تجارب غربية، فرنسية بالتحديد، فهي من ثم وليدة تراث معين، ولم تصل إلى ما وصلت إليه إلا بعد مراحل تطوّر.

لم يتساءل أنسى الحاج هنا أيضا، عما إذا كان يجب أن تنتظر تراكما في المنجز العربي لقصيدة النثر، لكي نستخلص منه (قوانين)، حيث ننبين، وقتها فقط، إن كانت هذه القوانين مماثلة لتلك التي اقترحتها سوزان برنار، أم مختلفة عنها. (٢٠)

#### ج - القانون والماهية:

لم يتخلص أنسى الحاج في حديثه عن ماهية قصيدة النثر من مقترحات سوزان برنار في الموضوع، وما كان له هو وأدونيس الخروج عن تلك الدائرة في تلك المرحلة لسببين (قاهرين)، أولهما غياب تراكم نقدي عربي في الموضوع، وثانيهما غياب تراكم إبداعي عربي لتلك القصيدة يهيئ أرضا للملاحظة والاستنتاج.

يقول الحاج: (يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوافرا، وإنني أستعير بتلخيص كلي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا للكاتبة الفرنسية سوزان برنار). (٢١) ثم يضيف هامشا لهذه الفقرة يذكر فيه أن أدونيس كان أول من تناول هذا الموضوع بالعربية في مجلة (شعر) بالعدد ١٤/ ١٩٦٠.

وليست قصيدة النثر في تلك الماهية قطعة نثر فنية أو مشعرة،



رفضت ما يحول الشاعر عن شعوره، لتضع الشاعر أمام تجربته، مسرولاً وحده كل المسؤولية عن عطائه، فلم يبق في وسعه التذرع بشاؤنة النظم وتحكم القافية واستبدانها، ولا بأي حجة برائية مفروضة عليه، ومن هنا ما ندعوه القانون الحر لقصيدة النثر (٢٣)

ويمثل القانون الحر في ثلاثية الإيجاز والتوجه والمجانية، اللطمة يتنازع قوى الفوضوية والتنظيم من جهة، ويرجع الموهبة والتجربة والموقف من جهة ثانية، ويحل ذلك القانون في تظهريين تعبيريين موازيين يمثلان نظامه السطحي، وهما اللغة والوحدة، ولكل منهما لوازمه ومصاحباته

#### أ - اللغة:

الإحلاح على تجديد اللغة وربطها بمبدأ التطور الجمعي، مثل مطلباً أساسياً في الخطاب الأنسي، فمادام الموقف يتغير، فمن البديهي أن يفسد الإنسان لغة تتناسب رغبته في التعبير عن جدة الموقف، والمطلوب في اللغة الأنسية الجديدة أن تكون قادرة بدورها على الاختصار ومطابقة الشاعر في (وثنه الخلاق) لغة قابلة للخلق الدائم ومادامت القاعدة الأنسية هي أنه (في كل شاعر مخترع لغة).

#### ب - الوحدة:

مطلب الوحدة في القصيدة مطلب قديم، لكن راهنه في قصيدة النثر يقترن بباقي شروطها، وبخاصة منها شرطي القصر والتماسك، وهما شرطان يرتدان لصفتي الإيجاز والتوجه، إذ لكي تكون قصيدة النثر موجزة متوجهة لا بد لها حسب برنار والحاج من القصر والوحدة والتماسك.

ويجسد هدف هذه الوحدة للتلقي، بإحداث تأثير كلي مخالف لذلك الذي يحدث جزئياً في القصائد الطويلة، قصيدة النثر القصيرة، في المرجع البرناري المتبني في الخطاب الأنسي، قادرة وحدها، على إحداث التوجه الجماعي المنيح في شكل شحنة كلية قوية التأثير في متلقيها، يقول أنسي الحاج في ذلك: (التأثير الذي تبعث عنه يتفكر عندما تكتمل فيك القصيدة، فهي وحدة، ووحدة متماسكة لا شقوق بين أعضائها، وتأثيرها يقع ككل، لا كالأجزاء، لا كأيآت وألفاظ) (٢٤)

قبل قصيدة النثر، كان موضوع التأثير في المتلقي موكولا في المقام الأول لموسيقى الوزن والقافية، وحتى في السجال الذي نشأ حول قصيدة النثر، أثار فيه خصوصاً هذا الموضوع، ناعتين إياها بعدم القدرة على التأثير في متلقيها بسبب ما وصفوه فيها من غياب للموسيقى، لذلك نعد ما ذكره أنسي الحاج في موضع التأثير الكلي والموهبة والتجربة، بمثابة رد، بل

تفديد ضعفي للحجج المضادة لتلك القصيدة.

لم يعيا أنسي الحاج، كما فعل غير واحد من اللاحقين، بفك (عقدة) الموسيقى في قصيدة النثر بالإقرار مثلاً، بوجود (موسيقى دلخلة) خاصة بها، كان أنسي الحاج صريحاً في خطابه التهميشي لقولة للموسيقى والإيقاع في قصيدة النثر، وكان مبدأً في ذلك هو أن الشعر (لا يعرف بالوزن والقافية)، ولم يتردد في نعت موسيقى الوزن والقافية بكونها (موسيقى خارجية) استهلكت وأصبحت (أدوات جاهزة وبالية).

وانسجاماً مع هذا الأفق لم يقدم أنسي الحاج في محفل الإيقاع، اقتراحات كتلك التي قدمها في محفلي وحدة القصيدة وتأثيرها، لقد مثل الإيقاع عنده دوراً هامشياً لم يرد اعتماده إلا عرضياً وضمينياً، ضمن واحد من أنواعه المقترحة لقصيدة النثر، تقصد (قصيدة النثر الغنائية) التي لها أصل في النثر الموزون، كما ذهب إلى ذلك صاحب (المقامة).

وفي مقابل هذا النوع الفرعي، يتراجع الإيقاع في قصيدة النثر (المكانية) ليهيمن بدله السرد، أما في الصنف الثالث من أصنافه لقصيدة النثر، صنف قصائد النثر (العادية) التي (يلاً إيقاع)، فيشتغل شعرياً بواسطة التأثير الكلي أو ما سماه أنسي الحاج (الكيان الولد للخلق).

#### د - الغنائية والبديل الحقيقي:

أن يكون لقصيدة النثر كيان مطلق، هل يفيد أن لها دورة مغلقة ووضعاً نهائياً لا تحول بعده؟ ثم أي دور لقصيدة النثر في دورة التحولات الأدبية التي من طبيعتها التطور والتحرر ومعادلة التجميد على حد ما ذهب إلى ذلك صاحب (المقدمة) نفسه؟

بالنسبة للسؤال الأول، رأينا أن أنسي الحاج يجاور بين تخصيص قصيدة النثر بقوانين كلية تمنحها وضعاً شبه نهائياً، وبين تمهينها إمكانيات للانفتاح على متغيرات محتملة، على أن تبقى مشغولة بالنسق المهيمن بالنموذج القبلي.

أما بالنسبة للسؤال الثاني، فإجابة الحاج عنه كانت من أسباب تغذية الصراع النقدي حول قصيدة النثر، وفضلاً عن ذلك ما زال هذا السؤال يطرح دون حل موضوعي، فمطلوه الذاتية تنطبع بوجهات النظر المناوئة أو المناصرة لقصيدة النثر، ذلك أن التساؤل عن موقع قصيدة النثر، هو تساؤل عن البديل الإبداعي وعن المهيمن الحقيقي عن الحاجة الجمالية الراحنة للقول الشعري، فما الأقدر على الإجابة عن تلك الحاجة، قصيدة النثر، أم قصيدة الوزن؟

جاء جواب أنسي الحاج لفائدة قصيدة النثر بجدة أن هذه القصيدة معطى حدثاتي عالمي وليس عربياً فحسب (حيث تمثل أقوى

وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن)، أما بالنسبة للسباق الزمني العربي فيقول الحاج. (قصيدة النثر خليفة هذا الزمان، حليفتها ومصيرها).

لكن موضع الشاهد النقدي ليس في مجرد وضع قصيدة النثر في سياق الإبداع العربي وليجاد شرعية لها بين باقي أنماط التعبير، كان طموح أنسي الحاج يتعدى هذا الحد، قصيدة النثر عنده هي البديل الحقيقي لكل إبداع شعري، وهي نهاية ما وصل إليه التجوهر الإبداعي، إنها تجاوزت حتى لقصيدة التفعيلة حديثة العهد بدورها، والتي كانت وقتها ومازالت في مرحلة تأصيل الاختيار وتثبيت الجذور وفرض الذات بوصفها البديل الحقيقي.

ولم يقتنع الحاج بأسلوب المهادة، وخاصة مهادة رفاقه من المجددين التفعيليين، لم يكن سوى (لغة) أن يعلن الحاج في ذلك الوقت بديل قصيدة النثر بقوله التحدي: (إنها أرحب ما توصل إليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في أن واحد). (٢٥)

إنه إعلان هدد، ليس شعر الوزن عامة فحسب، بل بالتحديد، شعر التفعيلة، ولهذا السبب سيقت أغلب شعراء التفعيلة، موقف المتحفظ من قصيدة النثر، ليس في الجيل الستيني فحسب، بل منذ ذلك التاريخ إلى غاية التسعينيات أيضاً، فقد أعلنت قصيدة النثر عن نفسها منافسة لهم، مهددة لصميم تجربتهم، في شعاراتها حول التحديث والتجديد بالذات والان، ونحن على عتبة نهاية العقد الرابع من الإبداع الشعري الذي تلا تاريخ المقدمة، وبعد أن بدأ جليا أن قصيدة التفعيلة تولج مشاكل إبداعية حقيقية، باعتراف شعرائها، وبعد أن أصبحت قصيدة النثر بمختلف أصنافها وروافدها، أكثر شيوعاً في التعبير الشعري العربي الحديث، هل نقول إذن، إن (سورة) أنسي الحاج وجدت أجراً وبلا مازع مصداقيتها؟

#### ٥ - بعد المقدمة:

قد تخطى المقاررة هدفها إذا تخليت المطابقة بين مقدمة أنسي الحاج وشعره، فالمقدمة سابتة لديوانه (إن) طابعاً لا زمنياً، فهي وإن مثلت الوعي النظري لأنسي الحاج بأهمية الشعر وأدواته، فليس من المفروض أن تمثل مطابقة الوعي للإبداع، إذ توجد دائماً مسافة ما بين المعنى النظري والمخرج النصي، وفي هذه المسافة توجد امتدادات وقطاعات من طرفيها، وأهم ما في تلك الامتدادات في حالتنا هذه، مولجة الشاعر للغة وأنسي الحاج لم يخضع لصدمة (جدار اللغة)، كما حدث لزميله يوسف الخال، لقد ظل أنسي الحاج في (إن) و(الرأس المقطوع)، شاعراً صدامياً تجاه جدار اللغة، متمثلاً لبندته في كون الشاعر (خائن لغة). وبعد ربع قرن من ذلك التاريخ، نرى أنسي الحاج يكشف عن مصدره السريالي في مولجة ذلك الجدار التصرد، العميقة، الفوضى، مع تأكيد أن تجربة (إن)، (ولجعت

الصنم: صنم اللغة المحذرة وصنم الوزن التقليدي). (٢٦)

وقد كانت خالدة سعيد من أوائل من أكد على خصوصية التجربة اللغوية (لإن) في وقوعها موقع صراع (بين اللغة واللالة) تقول (هذا ما شحن شعر أنسي الحاج بالنزق والتعرق والتوتر، وكان من نتيجة هذا الصراع ما سمي منذ عشر سنوات، يوم صدور (إن) باللغة، هذه (اللغة) التي حجبت شعره السابق عن عامة القراء الذين اعتادوا الفكر القلوب المكسبل للمنعق التفسيرية، هي نفسها جعلت له في نظر قرائه

جاذبية خاصة). (٢٧)

وفي معنى قريب مما ذهب إليه خالدة سعيد يقدم سامي سويدان دراسة تحليلية لديوان (إن) يتتبع فيها مظاهر تمدد وثورة أنسي الحاج على جدار اللغة. (٢٨) ومن أبرزها ما يلي:

أ - تحطيم قواعد اللغة العربية في نحوها وصرفها

ب - مزج العامي بالفصيح

ج - قلب للألوف وإعادة تأليف.

د - اشتقاق ألفاظ جديدة على أسس غير معهودة في العربية.

هـ - الإكثار من الصور المكثفة للتوترة

و - تداخل الأصوات المتكلمة

وتتقدو القصيدة بتضاصر هذه الاختيارات الأسلوبية، ضرباً من العبثية أو اللجاجة التي لا يجعل مستواها السطحي سوى على اللعب اللغوي، أو ما سمت خالدة سعيد (ما يشبه الكتابة الأوتوماتيكية أو الهذيان لتبار الكلمات ذات التوالد الذاتي). (٢٩)

بيد أن الدراسة الثنائية للنص تكشف عن نسقية تماسكة، فخلف تلك العبثية تكمن دلالات أساسية ترفد بشعريتها تجربة أنسي الحاج، وقد وقف سامي سويدان عند هذه الخاصية من خلال نماذج بذاتها، حيث أكد مثلاً تشخيص الحاج لمهيمتنا موضوعاتية، في مقدمتها الدين والجنس والوطن، ومن أمثلتها النصية، ما سجله سويدان بخصوص قصيدة (هوية) التي خلص بعد تحليل (عبيثتها) السطحية إلى القول: (وتظهر هذه الأخيرة وكأنها لا تسمح فقط بقراءات متعددة، بل إنها أيضاً تستدعيها، وإذا بالنص يفضي إلى أبعاد دينية وما وراثية تتناول إشكالية الإيمان في مواجهة الوجود والعدم والعلاقة التي تنضج عن ذلك بين الإنسان والله أو عزرائيل.. كما يفضي إلى أبعاد اجتماعية تطرح إشكالية التمرد والانتفاض على يباب السائد، وجميعها تتمازج في أصداء متداخلة تطن وحدة القصيدة الكلية). (٣٠)

ولم يكن أمام أنسي الحاج من سبيل سوى خلق لغة جديدة عارية من منطق العلاقات البرهانية الظاهرة، وبخاصة أنه يرفض الخضوع للقيم السائدة في محتويات التعبير، وكيف يحافظ لغة بجدارها في نص مثل قصيدته (شارولوت) مثلاً حيث يقرن بين القصيدة والجنس السري؛ يقول

سويديان عن هذه القصيدة بالذات: (وإذا كانت قصيدة (شارلوت) هذه تتعرض لموضوع جنسي جميع نادرا جدا- كيلا نقول أبدا- ما تطرق إليه شاعر عربي قبل أنسي الحاج، فإنها تشكل في موضوعها جدد ذاتها، مروقا في الشعر) (٢١)

ونقدم مثالا لآخر من (إن) هو قصيدته (مجيء النقب) التي يقول في مقطعها الأول

(جاءت الصورة؟ لماذا تتأخر كلاً لم تبيء؟ لم تبيء؟ وكيف أتجنّب النظر؟ من ينفذني من الأم للرحلة؟ أين؟ وراء، في وراء، في وراء، وراء الصوت، الليفة، اللب، الصلب، هل ألتخطئ؟ متأخر، أرغب الجلطة، أوجل، لم أكلف، لم أنا، فليدفعوا. فلأطعم للصورة) (٢٢)

اللفة في هذا القطع غير محتكمة لأي مواصفات متعارف عليها، إنها أشبه بهيذان مجنون غير قادر حتى على إكمال جملة، ناهيك بربطها ببقاى الجمل، تصبح اللغة موضوعا للهدم من طرف ذات تختلط عندها المواضيع المحيطة بها ولا تقوى على تحديد موقعها ضمنها، فيتحول خطابها إلى ضرب من اللغة الجانبية العثبية التي لا تهدف لقول شيء، لفة تتنل ولا تقول.

بيد أنه في هذه الجانبية الظاهرية، نستطيع أن نلتقط خيوطا لتماسك وغائبة ضمنية، وخاصة حين نقارن بين وضعين فطيين:

أ - مجيء النقب

ب - مجيء الصورة

بهذا التوازن تتحول الصورة إلى حجاب وتقصد إضامتها وإشراقها يصعب الطموح محملا بإشكال نفيها وهدمها

بين هذين الفطيين، أي بين الانتظار والترقب، تتوالد اللفة المتداخلة للمقطع في متواليات من الأسئلة المعبرة عن القلق والتردد وعدم الاستقرار. إنها لفة بركانية تنفث مفرداتها كشظايا الحمم دون قيد وضبط وهذا ما قاله أنسي الحاج نفسه بعد قرنين من ذلك التاريخ: (ما فطنته كان انفجار براكين تكونت في صمت الأيام وانفجرت في صمت الكتابة) (٢٣)

وإذا كانت (المقدمة) هي الإطار الذي رسم الخطوط الكبرى لانتجارات اللفة (البركانية)، وإذا كانت القصائد تمثلت تلك اللفة نسبيا، فإنها لم تكن بالتالي نسخة مطابقة لها، وأنسي الحاج ذاته انتبه لذلك بقوله: (للمواصفات التي حشدتها في المقدمة، سارعت أنا نفسي وخرجت عليها في قصائد الكتاب نفسه). (٢٤)

وقد كان من الصعب على أنسي الحاج أن يحقق شعريته على أنقاض هدمها، وفي مقدمتها المادة التراثية والمنطق التواصلية للغة، ولم يكن من الضروري تقنين قصيدته النثر في نموذج يعينه، وبخاصة أنه نموذج تم إعداده قبل أن تتجزم الممارسة للنصية، وربما كان أدونيس أكثر عمقا من هذه الزاوية، حين وضع قصيدة النثر ضمن إطار الكتابة الجديدة عامة

دون تمجيدها وترسيبها بشروط بالغة التقنن والحصص، ذلك أن قصيدة النثر، في زمنيتها ولا زمنيتها، في إيجازها وطولها، تتسع تعبيريا للاشتغال بطاقات أخرى كامدة في اللغة والترات مثلا.

وكان أنسي الحاج قد انزاح في لفته الشعرية عن تجربة (إن) (والرأس المقطوع) في ديوانه (ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة؟ فضلا عن أن الديوانين الأولين، لا يطلون من بذور الغنائية التي رسختها ديوانه (ماذا صنعت بالذهب...).

كما أن أنسي الحاج سيكتب نصا طويلا بعنوان (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) يستثمر فيه مادة تراثية مسيحية لفة وإحالات، غارفا من الخصائص الرومانسية والغنائية، فاتحا للذاتي الحميم مجالا أوسع للتعبير

وقد أشارت خالدة سعيد إلى هذا الفرق الذي مارسه أنسي الحاج على خيبرته الشعرية الشخصية، ولتصل الباحثة إلى هذه النتيجة، قامت برصد تجربة (إن) (والرأس المقطوع) (وماضي الأيام الأثنية) بمعطيات استمدتها من التحليل النفسي، حيث لاحظت أن الديوانين يفحصان عن صراع بين غريزتي الموت والحياة، من حيث لجوء أنسي الحاج إلى الجنسي والأيروسي بواسطة تعبير اندفاعي استنباطي مقاوم للصمت والسكون

أما في ديوان (ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة؟) فلاحظت أن تخطي أنسي الحاج عن لفة دواوينه السابقة، مثل نوعا من (الاغتراب) لدرجة أن شعريته الديوان أصبحت غير مقننة في رأيها، لذلك حصرتها في كونها مجرد ( لحظة استراحة تنفث من صمت السنين). أما اللفة التمثيلية النموذجية عند أنسي الحاج من وجهة نظر الباحثة، فهي لفة دواوينه الأولى، وفي ذلك تقول مستحضرة مثال الديوان الرابع: (أول ما يلتق قارئ أنسي الحاج في هذه المجموعة، غنائيتها وزعة الإنصاح فيها. بها يخاطب الشاعر المرآة في مكاشفة وثقة وإن كانت غنية تقل فيها العبارات للحنونة باللوحة وتقلب عليها الطلاقة، بل العنوبة، هنا يبرز سؤال: هل يضير ذلك الشعر؟ الجواب على ذلك نسبي ولا أريد أن أخضع شعر أنسي الحاج لقياس غير القياس الذي رسخه شعره فيما سبق من مجموعاته، وانطلاقا من هذا القياس، أقول إنه يضير شعر أنسي الحاج خاصة، كما أنه يبدو اغترابا عن مدرسه، إن شاعرية أنسي الحاج قائمة أصلا على درجة من التوتر معينة، وعلى موقف أساسي من عملية الكلام وبالتالي من عملية الشعر، إنه من الذين قرئوا الشعر بالجنون واللغة) (٢٥)

لم تنصت خالدة سعيد لتجربة أنسي الحاج في مثيورها، لقد وقعت في أسر أفق انتظار ألقاه أنسي الحاج في (المقدمة) وتمثله جزئيا في دواوين لاحقة بها. كما أن تأثير مجلة (شعر) يبدو واضحا في توجيهه النقدي لخالدة سعيد وهي تولجه تجربة ديوان لم يتعمد الجهر بتمرده اللغوي،

لذلك تولد عن المقارنة بين اللاحق والسابق سبب سلبي تمثل في حجب (درجة من التوتر معينة) و(موقف أساسي من عملية الكلام) ليس في الدواوين- للقياس، بل هذا الديوان أيضا.

لكن خالدة سعيد لم تكن في الواقع مقدمة بأن شعر أنسي الحاج قدم إضافة حقيقية مستجيبة لمفهومها للشعر ولمشروطه، ذلك أنها لا ترى حتى في الدواوين الثلاثة الأولى التي عدتها مقياسا، تجربة متكاملة، إنها في رأيها (بداية) مشروع، مد قطع، يجرم القارئ نشوة اللضي في الشوط حتى النهاية(٢٦). وقبل عشر سنوات من تاريخ هذا الحكم، كان خالدة سعيد حكم معال، حيث كتبت وقعتها لأدونيس تقول: (سيكون لأنسي شأن يا أدونيس إنه صوت غريب(٢٧) وكان حكمها هذا دليلا على أنها رأت في (إن) مجرد بداية مبشرة واعدة بما سيأتي.

لم يكن أدونيس نفسه بعيدا عن هذه الدائرة التوقعية، ففي رسالته التي كتبها لأنسي الحاج سنة ١٩٦٦ فقرتان لا تخلوآن من دلالة، يقول في الأولى: (في مجموعتك صراخ يفتح باب الرب، (يسرطن العافية)، صحيح لأن الصراخ قلما يكون وسيلة للشعر، لكنه هذه اللحظة من تاريخنا، قدر نفسي يحكمنا، ومن يوقظ النيام المخدري قد لا يكفيه الصراخ وحده). أما

في الفقرة الثانية فيقول: (مك يصير شعرنا حركة مطلق، فعلا حرا، تنافسا دهبها، أعني يقترب شعرنا منك، أن يكون شعرا)(٢٨) ويستغف من الفقرتين، أن أدونيس وإن قيل بالمنطقات التحررية والهجومية لأنسي الحاج، وشجعه عليها، فإن تقييمه لأداته الشعري، لم ير فيه سوى أثر لحظي عابر، أي أنه حصر أهميته في الأثر والتأثير، بواسطة الصراخ بالتحديد. فقدمته وشعره صراخ، بما في الصراخ من انفعال وتعمد ومواجبة، لكن ذلك ليس كافيا في رأي أدونيس، لا لإيقاظ النيام، ولا لجعل الشعر شعرا.

لكن ما قدمه أنسي الحاج لم يكن صراخا بهذا الفهم الأدونيسي، لقد كان تفكيراً بصوت مرتفع، تفكيراً عكس الموقف المذماتي المعزى بتمرده وحججه، وتفكيراً بالشعر المعزى بالتجريب وهوس المختلف والمغير الشعري، ولا أدل على ذلك من تنوع الإضافات الشعرية التي قدمها أنسي الحاج في مجمل أعماله الشعرية، وإذا كان أنسي الحاج لم يحظ في الدراسات النقدية بمكانة مماثلة لتلك التي حظي بها أدونيس، فله سبب رئيسي، هو أن الدراسات النقدية الغربية لم تجد طريقاً بعد، ليس لقصيدة أنسي الحاج فحسب، بل لقصيدة النثر عامة.

## الهوامش

- (١) أنسي الحاج ديوان (إن)- المقدمة ٢٥، دار الجديد، بيروت ١٩٩٤ ص ١٢
- (٢) المرجع السابق ص (١٣- ١٤)
- (٣) المرجع نفسه ص ١٨
- (٤) نفسه ص ١٢
- (٥) نفسه ص (٩- ١١)
- (٦) نفسه ص ٢٢
- (٧) نفسه ص ٢١
- (٨) نفسه ص ١٢
- (٩) نفسه ص ٢٢
- (١٠) نفسه ص ١٥
- (١١) نفسه ص ١١ ويقول الحاج أيضا القاعدة القديمة العالم لا يتغير، باطلة، ومثلها جميع المواضع المتطفة بالانسان، الشاعر ذو موقف من العالم، والشاعر، في عالم متغير، يصطر على لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد) ص ٢١
- (١٢) مقدمة (إن)، ص ١٢
- (١٣) المرجع السابق ص ١٠
- (١٤) المرجع نفسه ص ١٧، ولأجل المقارنة

بسونان برنار، ينظر كتابها قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مفلس، دار المأمون بغداد، أو الطبعة الثانية، الهيئة العامة لتصور الثقافة، مصر ١٩٩٧

(١٥) مقدمة (إن) ص ١٢

(١٦) المرجع السابق ص ٢٠

(١٧) المرجع نفسه ص ٢٠

(١٨) نفسه ص ٢٠

(١٩) نفسه ص ٢١

(٢٠) يمحصر سامي مهدي في كتابه (أفق الحداثة وحداثة النمط) المواضع التي استلقت منها أنسي الحاج مرجعيته لقصيدة النثر في صفحات معدودة من كتاب سوزان برنار. فيجدها في صفحتي (١٤ و ١٥) من المقدمة. وصفحتي (٧٢ و ٧٦) من الاستنتاجات. ويمكن أن نضيف صفحات أخرى من فصلها الخاص بجماليات قصيدة النثر الذي حلت فيه بمسألة خاصة قطبية اللغز والتشظيم، ومفهوم مصطلح قصيدة وعلاقة قصيدة النثر بالنثر

- (٢١) مقدمة (إن) ص ١٨
- (٢٢) المرجع السابق ص ٢٩

- (٢٣) المرجع نفسه ص ٢١
- (٢٤) نفسه ص ١٦
- (٢٥) نفسه ص ٢٠
- (٢٦) أنسي الحاج (حوار معه) جريدة القدس العربي اللندنية، ٢٩ مارس ١٩٩٥
- (٢٧) خالدة سعيد الهوية المتحركة، مجلة مواقف، العدد ١٧/١- ١٩٧١ ص ١٣١
- (٢٨) سامي سويدان، بحث في لغة شعرية (إن) مجلة الشعر العربي المعاصر لبغداد العدد ٢٥/ ١٩٨٢، ص ١٣١
- (٢٩) خالدة سعيد، مرجع مذكور ص ١٢٢
- (٣٠) سامي سويدان، مرجع مذكور ص ١٢٤
- (٣١) المرجع السابق ص ١٣٦
- (٣٢) ديوان (إن) ص ٥٥
- (٣٣) جريدة القدس العربي اللندنية- عدد مذكور ص ٢٤
- (٣٤) المرجع السابق ص ١٣٣
- (٣٥) مرجع السابق ص ١٣٢
- (٣٦) صحت كتاب أدونيس زمن الشعر ط دار العودة، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٢٥
- (٣٧) أدونيس، زمن الشعر من (٢٢٦، ٢٢١)



نزار قباني



بدر شاكر السياب



محمود درويش



أنسي الحاج

## مسامرات رجل الزورق والشعراء الموتى

محاكمات ساخرة : نوري الجراح \*

### (المسامرة الأولى) أنسي الحاج، الرأس المقطوع

خارون: من هذا الزاهب النازل على السلم وفي يده رأسه؟  
الناذل: إنه أنسي الحاج  
خارون: وماذا يفعل في هذا النزل؟  
الناذل: لا يفعل شيئاً، إنه ينتظر.  
خارون: ماذا ينتظر وهو معتكف! المعتكف يعتكف ليتذكر.  
الناذل: أو لينسى.  
خارون: ماذا يريد أن يتذكر؟  
الناذل: إنه يحاول أن يُنسى.  
خارون: لبنان لا ينسى

أنسي الحاج: لبنان تركته في دهن، أتذكر شيئاً ودن، أجاول، حتي إن  
أتذكر، أسود أبقى وحيداً وراء باب إلى أن تنطلق الصخرة تحت يدي  
ويجلى الذي ظل عصياً على التجلي.

خارون: والعالم؟  
أنسي الحاج: العالم هو الوجه الأبدع للحقيقة.

\* شاعر من سوريا يقسم في قبرص.

خارون: لماذا تكره نرجسية الآخر؟

أنسي الحاج: لأنها تمنع علي استمئاعي بنرجسيتي.

خارون: ما هو أكثر ما يثير الرجل؟

أنسي الحاج: المرأة الضحية.

خارون: لماذا؟

أنسي الحاج لأنها كثيرة حسنيا.

خارون لماذا ثانية؟

أنسي الحاج: لأنها تؤنسنة وتحيونه.

خارون لماذا ثالثة؟

أنسي الحاج: لأنه يصير أدلة لها من حيث يظن أنها جاريته.

خارون: لمن أنت مدني؟

أنسي الحاج: للذين، من زمان، تمدثوا إلي بالقليل والغامض أكثر مما

أنا مدني للذين علموني طويلاً ويرضون.

خارون: إنك مصر على أن تصعد وتهبط ورأسك على يدك، ما معنى

هذا؟

أنسي الحاج: معناه أنني ولدت من نفسي، وأنتي طلائع جفرت قبوري

بيدي، بجذبي، بشغفي، ومآزات أعمق وكلما جفرت وجدت سماء أجمل.

خارون: ما الذي يفسد الكتابة؟

أنسي الحاج: وعيك لقرأتها.

خارون: من هو «الناقد»؟

أنسي الحاج: هو الشخص الذي لا يعرف أن يمدحك إلا إذا  
ثم غيرك، يسبح في البغض كالسمكة في الماء، وإذا غادره قليلا  
الى الاعجاب يفتنق بلسانه.

خارون: ما الذي يربحك؟

أنسي الحاج: إن أقرأ اسمي بين أسماء شعراء لخوين.

خارون: ما هو الاكتشاف الجدير بالكلام عليه هنا؟

أنسي الحاج: اكتشافني ان اللغة برهان ديني.

خارون: كيف؟

أنسي الحاج: اكتشفت ان اللغة الجسدية ووحية أجل،  
والمتعة الجنسية ليست محض لحم ودم، اطلاقا بل هي برهان  
على أن الجسد هو بداية لا نهاية، وأن اللادي هو شكل الروحي،  
هو شكله فقط لا يبدله ولا تقيضه.

خارون: ما هي الحرية يا أنسي؟

أنسي الحاج: إن تكون وحشيا.

خارون: ما هو الأهم من المهم؟

أنسي الحاج: أن أقول مثلا: أهم من كتابة أثر خالد، العيش  
ابعد من الكلمات، لأن الكتابة هي صوت ولحد من أصوات  
كثيرة.

خارون: أتحدث إليك، بينما نحن نتأهب لنستقل المركب  
ونبحر في مدى السعادة بعد القطوع القصير في نهر الظلمات،  
أقول، إنني أتحدث إليك بصفتك مجددا أعني شاعرا، ما الذي  
تشبهه لنفسك وتحس فيه شيئا من السخف؟

أنسي الحاج: أن أكون ابديا.

خارون: والنعمة، متى يصيب المرء النعمة؟

أنسي الحاج: يوم يرى اللحظات التي تسمع فيها الحجارة  
وتبصر وتتغير.

خارون: من هم الأبناء، في الشعر؟

أنسي الحاج: هم الأشخاص الذين لم يولدوا شعراء.

خارون: إنك توصفهم بقتل من الحب.

أنسي الحاج: بل بكثير من الاشفاق.

خارون: لو وجدت نفسك في جزيرة وما من قارب للعودة  
الى سطح العالم، ما الكتاب الذي تشتهي ان يكون معك لنقل  
تقرأ؟

أنسي الحاج: يدلي الخاليقان.

خارون: ما هو تفسيريك لإيثار الشعراء كتابك «لن» على  
شعر الأخرى؟

أنسي الحاج: رغبتم في الانتقام من الكتاب المقدس.

خارون: الا خيفك أن تصبح حكيما؟

أنسي الحاج: يلي.

خارون: الا تلمس ضربا من الحكمة في «مواتك»؟

أنسي الحاج: يلي.

خارون: أما يخالف هذا تمرد شعرك على الحكمة؟

أنسي الحاج: يخالفه بالضرورة، وما أنا إلا بشر وتاريخ من  
التخالف والتعارض، ولم يحصل تجنب الخوف، ولعلي ولعت  
به، وما أنا أمضي الى زورقك يا خارون خاننا قليلا، ومقبطاً  
قليلا، وعزائي فيما يمكن أن نخلد إليه من سكينه وتأمل ورحلة  
وتطلع، ضاربا (وشاقا) بيدي الجسد عن الروح، ومحجرا عيني،  
لأكون في طواف خفيف، مازنا حتى بالعصيان الذي تحررت من  
صخرته، لأنال في للنسيان حصتي الكبرى من جمال البياض.

خارون: هل أنت من قال:

لُفْتُ ما يُوخِذ وما لا يُوخِذ

وتركت ما يترك وما لا يترك

وحين حصلت على الأكثر من لحلامي

حصلت على الأكثر من الصحراء

أنسي الحاج: أنا هو.

خارون: إذن، تفضل أيها الشاعر، لقد حررت لك زورقي،

ولن أتقاضى منك قرشا ولحدا عن الرحلة.

### (المسامرة الثانية)

#### محمود درويش: الشاعر الميت والحمار الحي

(الشخصيات: خارون، محمود درويش)

خارون: من هناك يطرق بابي في هذا الوقت المبكر؟

محمود درويش: افتح، أنا محمود درويش.

خارون: أسف، لم يأت دورك، ما يزال أمامك محن وتجارب

مؤلة وبلدان تتشرف بمعرفتك، أنت وشعبك، عد من حيث أتيت

وتركني أو اصل نومي.

محمود درويش: لا مكان لي لأعود إليه، وما أضيق الأرض  
التي لا أرض فيها للحنين إلى أحد، جهاز زورقك يا خارون،  
ولمئلني إلى فلسطين، أريد أن أمشي على أرض فلسطين من  
النهر إلى البحر وأذهب لأولد مجدداً في قرية صغيرة، واشب  
وأصبح معلم مدرسة، تحبني طالبة صغيرة ويكون لي بيت  
ولنت وخال يجر حصاناً إلى الماء، وقمر يرشف ماء التوت عن  
شعنين

ها يا خارون، أيها الأنبل بين من عرف، ولا تنس أن تعرج  
بي على مساكن أصدقائي في علك، سألتقي غسان وملجد  
وتوفيق وعز الدين وراشد ومعين، وأنا مستعد لأن أحمل  
رسائلهم إلى الأهل.

خارون: لقد طيرت النوم من عيني، سيما وأنت تلهج بذكر  
هذه النخبة المغدورة من الرجال، أمهلني ريثما أضيء شععتي،  
فالظلام مازال ويغشى الفجر لم ينجل.

محمود درويش: خذ وقتك يا خارون، فلقد مشيت الليل  
بطوله اليك.

خارون: لعمرى، لكأنني أنظر صورة فارقتها الروح، انك  
تحيل كخيال، ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك؟

محمود درويش: جهاز زورقك ولمئلني إلى فلسطين، مذ  
خرجت منها لم أتم ليلتين في سرير واحد.

خارون: أسف أن أقول لك أن زورقي لا يبحر إلى تلك  
الوجهة، إذهب بالطائرة.

محمود درويش: الطائرات تحترق على وجودي في أراضيها.  
خارون: اذهب بالسفينة.

محمود درويش: السفن تمر بالموانئ وصوري معلقة في كل  
ميناء ولم يبق لي إلا زورقك، يا خارون.

خارون: مستحيل، زورقي مخصص للنقل الخارجي وانت  
تقصد الديار المقدسة وهي ديار دلخية، فتشك عن وسيلة  
أخرى

محمود درويش: خلّني أضع قدمي في زورقك وسوف  
أكسر له ولك قصيدة عالية تخذكما أبد الدهر.

خارون: متى يضع قدمه في هذا الزورق يخرج من  
العالم المرئي ويذهب في الحلم، ولا سبيل إلى هذا السبيل  
إلا أن ينجس، وأنت على رغم شخصك أمامي، الآن

كخيال، إلا أنك مازلت حياً!

محمود درويش: أريد أن أموت.

خارون: الحمار الحي خير من شاعر ميت.

محمود درويش: إنك تستعير كلماتي لتتصبر بها علي؟

خارون: غريب امرئ، أيها الشاعر، الشعراء يساقون إلى  
مكبليين بالحبال وبعضهم مفلولاً بالحديد، يسبقهم إلى بكائهم  
ورجاؤهم، أن أرحم مصائرنا، يا خارون، ولجل نزولنا إلى  
علاك، وأنت تقااتني لتدخل!

محمود درويش: خلك شهماً ودعني أمر.

خارون: إنك تضعني في موقف عصيب، بل إنك لتغامر  
بمستقبلني إذ تلج على العبور قبل أن تدق ساعتك ولو انسقت  
وراء، كلامك لسوف أفقد زورقي ومرتيبي ولا أتاأ بعد خدمتي  
الطويلة في العالم السفلي إلا اللعنات، ليس أمامك إلا أن تترث.

محمود درويش: لا أستطيع، إنني محروم من متعة التخطيط  
لسبعة أيام مقبلة، انني مضطرب، دائماً، إلى لا مكان.

خارون: مظهرك يشي بخيبة أمل كبيرة هل أنت نادم على  
شيء؟

محمود درويش: أبدأ، حاجتي إلى المكان هي التي قادتنى  
إليك، أريد مكاناً في المكان لأعود إلى ذاتي، لأضع الورق على  
خشب أصلب، لأكتب رسالة أطول، لأعلق لوحة على جدار لي  
لأرتب ملابسني، لأعطي عنواني لامرأة أو صديق، لأربي نبتة  
منزلية، لأزرع حوضاً من النعناع، لأنتظر المطر الأول، كل شيء  
خارج المكان عابر وسريع الزوال، ذلك هو ما يجعلني عاجزاً عن  
الرحيل الحر وقادماً إليك لتعيدني إلى بلادي ولو مكثنا  
مألفين.

خارون: انك توجع قلبي بطلبك اطلب شيئاً آخر.

محمود درويش: طلبي الوحيد هو للثول أمام السمير الأول  
في الغرفة الأولى قبالة النافذة الصغيرة على النظر الأول.

خارون: لماذا تصر على إبداء الشعور بالوحدة فما تخلو  
قصيدة لك من مفرداتها؟

محمود درويش: لكثرة أصدقائي صرت يتيماً.

خارون: وليك إحساس بأنك فريد؟

محمود درويش: كل ذي مصير هو شخص فريد.

خارون: لماذا تورطت بـ "وطنى ليس حقيقياً، وأنا لست مسافراً."

محمود درويش: لأكون العبرة فلا يعتبرني أحد.

خارون: ما هي أجمل قصائدك؟

محمود درويش: «سجل أنا عربي».

خارون: وألفها؟

محمود درويش: «عابرون في كلام عابر».

خارون: لماذا أنت تكره الأولى وتتجاهل الثانية؟

محمود درويش

خارون: لمن أجمل الأصوات طرا؟

محمود درويش: لي أنا، فهو صوتي وقت لا نأمة تسمع ولا

شيء يري، صوتي وقت ينتبه مذعورا لينبه في وجودي.

خارون: ما القصيدة لك؟

محمود درويش: تهويزة خائف.

خارون: هل أنت موسيقي؟

محمود درويش: أنا شاعر جوال أتعبه بياض العشق.

خارون: إذن، أنت أندلسي، هل عرفت السيد فديكو لوركا؟

محمود درويش: التقيت مرة ولجعا من قرطبة، وكنت أمشي

في حلم طويل فصار زقاقا، ورأيت في يدي قمرا. فلخفيت يدي.

خارون: لماذا تحب الاطالة في الشعر؟

محمود درويش: لأطيل حياتي على طريق، ولتسبقني

صوتي على تلك الطريق

خارون: والأين؟

محمود درويش: مذ تركت بيروت، رغبت بالأقل: يوم أقل،

خبز أقل، ورد أقل.

خارون: هل أنت فنان تشكيلي؟

محمود درويش: أنا تروبادور فلسطيني من إيبيريا العربية.

خارون: لم أسمع بهذه البلاد، أين تقع؟

محمود درويش: في قلب العالم، كانت تقع في قلب العالم.

خارون: والأين؟

محمود درويش: في مؤخرة جمجمته، فكرة في اللاوعي، ما

إن يلتقطها العقل حتى تتحول إلى كابوس.

خارون: وشعبها، أين يسكن؟

محمود درويش: في صفحات للجرائد.

خارون: أشعب هو أم أخبار مجموعة؟

محمود درويش: شعب في الأخبار أندلس في الأوكسجين.

خارون: وتضيتة المثقة أين هي؟

محمود درويش: في الطائرات، يأكلون ويشربون ويفكرون

ويكتبون، ويمزقون ما كتبوا، ويحلمون في الطائرات وعندما

يموتون، يدفنون في الطائرات، وإن عاشوا في الهواء طويلا

فإنهم ما أن تطأ أقدامهم الأرض حتى ينهمر عليهم الرصاص.

خارون: أشعب هذا أم ميثولوجيا؟

محمود درويش إنهم فكرة بريئة يلهو بها قدر شرير، أما

الارومة الشعبية فهي زمر من الاملين ياتوا ضيقا على الممالك

في سجونها وحولها ومارتع الامها، ولو لم أكن أتيتك في عجلة

من أمري لاستعرت صوت: هوميروس وناتيه ورويت لك ما

يروى وما لا يروى.

خارون: عرفت هوميروس، إنه صاحب سيرة مؤثرة

ومشوقة.

محمود درويش: والأين، أما تفتح لي هذه البوابة الصغيرة

وتتركتني أخير سيبلي؟

خارون: أسف، لا أستطيع، مازالت لك في الدنيا كأس ماء.

محمود درويش: لا أريدها.

خارون: ولقصتك بقية.

محمود درويش: يا أخي، أنا يائس، وما أظنك تجهل قوة

اليأس في شخص.

خارون: لا تجرح المرحر، أنا نفسي أقف على أرض

اليأس، وما كلامي غير شيء من حسل الموت، لكنك تعاند القدر،

وهذا لا يعاند!

محمود درويش: يعاند من لا يعاند.

خارون: انك تبدو كمن يريد فلسطين كاملة.

محمود درويش: أريدها كاملة.

خارون: ما أشبه الوضع البشري بالعماء الأول، وما أشبهنا

بشخص يظلمهم قدر وتصوغ مصائرهم للأساة، إنك يا صديقي

كمن يجرب أن يخرج صخرة عملاقة، فإن كنت مجبرا على سلوك

مسلك الحاسم امرا فما عليك إلا أن تصعد هذا الجبل، وتخير من على

قمته العالية، كلامك وخطاك وما لن تمسك الأرض، حتى تكون يدي

في يدك، حينئذ تصير معي إلى زورقي، ومن هناك معا، إلى ديار ما

وأنا عين، تك هي ديار الشعر الكبير.



## (المسامرة الثالثة)

### السياب وحاوي : لقاء غير متوقع

(الشخصيات، بدر شاكر السياب، خليل حاوي)

(بينما كان خارون يربط زورقه في وتد عند هاوية المتحجرين، ويحاول التزود ببعض الماء العذب، قبل أن يعود إلى الدنيا ليصطحب معه ميتا جديدا من موتى الشعراء هو ادونيس، وقعت مفاجأة سارة لبدر شاكر السياب).

بدر شاكر السياب: بريك ألسنت أنت الاخ خليل حاوي؟  
لمري إنك لتشبهه كثيرا، ان لم تكن هو بعينه كيف حالك يا خليل، لقد كنت شخصا لطيفا، رغم ان أهك - ايلى خصوصا - قاتلوا بك كثيرا، ولعوك ليحطوا من شائي، الا تتذكرني.. انا بدر يا خليل!

خليل حاوي: بدر؟ بدر من؟

بدر شاكر السياب: ولكن ما لها جمجمتك يا خليل؟ انها مفتوحة كما لو كانت فثوت بعباسورة مياه، وما الذي تفعله هنا عند نهر المتحجرين، لا تقل لي انك انتحرت، والا اعتبرتك كبير الحمقى بين شعراء الحداثة أجمعين.

خليل حاوي: اعتبرني ما تعتبرني، ولكن لا تعتبرني شاعرا حداثيا!

بدر شاكر السياب: الحداثة تذكرني بلبنان، كيف هو لبنان؟ خليل حاوي: انقرض هو ايضا.

بدر شاكر السياب: حرامات لبنان! ويوسف، كيف هي أحوال يوسف كتبت اليه رسالة من درام، ولم أتلق جوابا عليها. (يستدرك) هل قلت ان لبنان انتحز؟

خليل حاوي: نشبت فيه حرب أهلية من الدلخل، وقامت عليه حرب من الخارج فقام وانتحز بلا رجعة.

بدر شاكر السياب: حرب في لبنان، من المؤكد انك تمزح.. كيف يمكن لبطل صقير وجيل مثل لبنان ان ينتحز؟ لا أصدق!

خليل حاوي: مزقوه أربا أربا ورموه لليهود.

بدر شاكر السياب: من هم؟

خليل حاوي: أبنائه الأناوس

بدر شاكر السياب: مستحيل!

خليل حاوي: يجب ان تصدق.

بدر شاكر السياب: وهل مات فؤاد رقة؟

خليل حاوي: كلا.

بدر شاكر السياب: وثوقي ابي شقرا؟

خليل حاوي: كلا.

بدر شاكر السياب: وادونيس؟

خليل حاوي: كلا.

بدر شاكر السياب: والشاعر السوداني صاحب «الذكريني

يا أفريقياء ما اسمه.. ذكرني به.

خليل حاوي: تقصد محمد الفيتوري؟

بدر شاكر السياب: الفيتوري، نعم الفيتوري كيف هو؟

خليل حاوي: أصبح لييبا.

بدر شاكر السياب: مستحيل، كيف؟

خليل حاوي: كان يجب أن تعيش حتى الثمانينات من القرن

العشرين لتسمع وترى ما يجعلك تنفر من الدنيا ومن عليها!

بدر شاكر السياب: والماغوط، هل مات الماغوط؟

خليل حاوي: تركته في دمشق يربق هو ودريد لحام.

بدر شاكر السياب: أمازال فقيرا؟

خليل حاوي: لست أدري.

بدر شاكر السياب: لقد اشتقت إلى هذه العصابة الجميلة،

عصابة الحداثة، ولو سمح لي خارون وهرمس بالعودة إلى

الدنيا ليوم واحد، لما لفترت جهة أقصدها غير بيروت.

خليل حاوي: أنت وامم.. وضعيف العقل يا بدر، ومن المؤكد

انك لم تعاشر هذه النخبة من المنافقين، ولو كنت فعلا عرفتهم،

عن قرب، كما أنا، لما كان مصيرك بأفضل من مصيري، انظر إلى

جمجمتي، أتري إلى الثمن، لقد ضاقت بي الدنيا في بيروت.

وملئت الصعود إلى (زهرة الشوير) هاربا كل صيف من نقيق

الشعراء، ومملحاتهم وديانهم ومؤامراتهم، وتواطؤهم مع

السيد ابن سينا فما برحت بي الحال حتى تناولت البندقية

وحشوتها وتخلصت من الجميع.

بدر شاكر السياب: أخشى أنك تبالغ يا عزيزي وصديقي.

خليل حاوي: لا تقل عزيزي وصديقي، وانتبه إلى كلامك يا

استاذ بدر، فأنت شاعر حساس وأنا شاعر ورجل منطق

وقلمنة، انك تستعمل مفردة تتقرب فيها من مشاعري، ولم تكن

مشاعرك صافية نحوي أيام كنت في الدنيا، وليس من سبب لدي

يجلني اتقبل منك هذه العاطفة الداهمة نحوي وأنا ميت.

بدر شاكر السياب: نحن في حالة حرية، وليس من سبب يجعلني أتودد إليك غير الود الحقيقي الذي أشعره نحوك الآن، أيام كنا في الندياء، كانت جماعة شعر تكرمك، وكنت أنت تكره أعضائها، ويدوري كنت على صداقة مع الخال وادونيس، ولم أكن على عداك معك.

خليل حاوي: لكنت كنت تجاريهم في يفضهم لي، فتظهر اللوافة وربما كنت شاركت في إبداء موقف بانس مني. على أي حال ما زلت اعتبرك شخصا عفويا، ومن المؤكد أن إنجليزيتك ركيكة، رغم أنك شاعر جيد، ولست أدري كيف كان أدونيس والخال يثقان بإنجليزيتك، وهما اللذان دأبا على تزويدك بالكتب التي ترغب مؤسسة فرانكلين بترجمتها إلى العربية.

بدر شاكر السياب: دع إنجليزيتي جانبا، وكن على ثقة من أنني أكن لك مشاعر الحب.

خليل حاوي: لا تجعلني أغضب، لا تجعلني أنادي على خارون، ليذهب ويأتينا من الأرشيف برسائلك إلى يوسف الخال دع الحال مستورا وغير الموضوع، أو قلتهذه في سبيلك وتذكرني في سييلي.

بدر شاكر السياب: ولكن كيف حال يوسف الخال لم أتوصل بأخباره مذ وصلت هذا المكان.

خليل حاوي: لعله مات، من المؤكد أنه مات، ولم لا يموت، مادام توفيق نفسه مات!

بدر شاكر السياب: وأدونيس هل مات هو الآخر؟  
خليل حاوي: أدونيس لا يموت، أنه يحب الخلود، لذلك فهو لن يموت.

بدر شاكر السياب: وتوفيق صانع هل مازال في أمريكا؟  
خليل حاوي: قلت لك إنه مات، مات بالسكتة القلبية وهو في المصعد الكهربائي.

بدر شاكر السياب: حرامات توفيق... كنت معجبا بلقافته الجنسية، كانت ثقافة رفيعة جدا، وكنت تجد في مكتبته كل كتاب في الجنس، حتى لو طبع في الهند، ولو أن شعره كان موزونا لكان ولدا من أفضل الشعراء العرب، لا بد أن تبحث عنه، ونعثر عليه، عسانا نتوصل منه لبخار الخال.

خليل حاوي: أنك مثير غضبي، يا سيد بدر، ولو كنت مستقل

تتقصى اثر «جماعة شعر» في حديثك فلا تقرب مني، ولا تخالطني، فأنا شخص يهرب من الناس، وقد نلت نصيبي الوافر منها.

بدر شاكر السياب: كأي بك تهتم «جماعة شعر» بانتحارك. خليل حاوي: هذا كلام فارغ، ما لعلني وأنا منتحر من أجل بضعة شعائير صفراء لقد انتحرت لأنني ضقت ذرعا وملكت من الوقوف على شاطئ البحر في منطقة النارة، متطلعا في الفراغ.

كل شيء كان فراغا في تلك السنوات: الحب فراغ، الحرب فراغ، للماضي فراغ، المستقبل فراغ، الجامعة فراغ، التلاميذ فراغ، الفلسفة فراغ، كل شيء كان مجوفا وفارغا وخلوا من كل شيء.

بدر شاكر السياب: وللشعر؟ الشعر أيضا كان فراغا؟  
خليل حاوي: ما هو الشعر، يا بدر، أليس الشاعر نفسه جوهره العميق، بصيرته الغريبة، تحت، بلا دليل، أليس الشعر هو نحن؟

بدر شاكر السياب: بلى.  
خليل حاوي: وعندما تكون هذه الأنا هذه نحن شاعرة بفراغها وخلوها من كل ما هو حقيقي وعميق وجاذب. ألا يعني هذا أنه الموت؟

بدر شاكر السياب: ربما!  
خليل حاوي: بل، قل بلى.  
بدر شاكر السياب: بلى.

خليل حاوي: إذن لماذا لا يتطابق ساعتها الجوهر والمصير، ويصحبان شيئا ولحدا كاملا، مريحا، مستريحا!

بدر شاكر السياب: (بإعجاب) أنت فيلسوف يا خليل؟  
خليل حاوي: بل شاعر، شاعر متشائم ولهذا أبدوك فيلسوفا.

بدر شاكر السياب: هل تطمنن على أخيك أيليا؟  
خليل حاوي: لا تذكرني به، فهو شخص أحمق.  
بدر شاكر السياب: بابا، عيني، خليل، هذا ما يجوز! أيليا يحبك كثيرا، وهو أخوك

خليل حاوي: هذا لا يمنع أنه أحمق، وإن لم تصدقني فيلسوف أنادي على خارون ليأتيك من الأرشيف بالكتب التي

صدرها عني هادفا الى تخليدي، فاذا به يديفتني ثانية؛  
بدر شاكر السياب: عجيب

### (المسامرة الرابعة) نزار قباني: دليل العاشقين

(الشخصيات: نزار قباني، خارون)

نزار قباني: أنا نزار قباني، أم كلثوم الشعر العربي، اذاعت ولادتي مثذبة في دمشق وتلقفتني امة جائئة الى الحب، أنا رسول أحلام العذارى، حامل لختام ورسائل للغرومين، موقع الغاصرات في هوى البالغين، مدبر العاشقين، قارئ ابراج للحظ لغزة الخادع، اللهم الملهم، من له الخطوة، لدى الجمهور، سرا وعلائية، في الدساكر والتصرفيات والايالات والسنالج، يرهيني الحكام وتعشقتني بناتهم فيخبئن اشعاري في ضغائنهم وقمصانهم، مؤخرا وصلنتني رسالة من عاشقة كتبتها على ساقها خوفا من الرقيب (انز) انا رسول الحرية.

خارون: مهلك، ودعني أسألك سوالات مناسبة.

نزار قباني: (متابعا)... وأنا شاعر للراة ولو كره الكارهون قراء وتقادات ومستعتمين، حيثما حلت، حل اللبد، لم أن في حياتي كلها لسلطان، إلا سلطان النوم، والآن وأسفي علي. (يبكي) ما إن سلطان زاهق الأرواح يسوقني إليك صاغرا يا خارون، متقلبا بي من النور الى الظلمة، ومن اللبد الى العدم، فما من رجة لنفسى، كأنني لم أوك ولم يكن لي في الدنيا وجود.

خارون: هدئي من ووعك، يا نزار، فأنت قادم من دار الفناء الى دار الخلود.

نزار قباني: ليتني اقتنع، فما أنا بقووع، ملأت الدنيا وشغلت الناس... (يبكي)، ولسوف تستكثر علي، هنا يا خارون في عالم الاشباح، ما كان محتقرا لدي في دنيا الأحياء.

خارون: هون عليك وأجبنني مريب إن كنت ترغب أن تشارك شاعرا أو ناقدًا سكناه، أم لك فضل اعتكافا يتيح لك التأمل ونظم الشعر؟

نزار قباني: كنت أفضل ألا أضمع قدمي في زوروك يا خارون، ولا أمر على هذا العالم أيدا، ومادامت حيلتي ضعيفة أمام سطوة الموت، فإن كل موضوع صالح لاقامتني بشرط ألا

يقرب منه المدعو عبدالوهاب البياتي، فهو فأر من الجندية ويأس، ولخشي أن يرتكب حماقة تزلزل بدني.

خارون: أضمن لك أن تكون إقامتك في مكان قصي، ولا أضمن عدم وصول السيد البياتي الى ذلك المكان، فالعالم السفلي، على رغم القوانين الصارمة التي تحكم به، فهو بلاحدود أو حواجز.

نزار قباني: هوذا ما كنت أنشأه، فأنا شخص لطيف ومهذب وحروبي ضد الحكام وشعوائهم خضتها بقوة الكلمة، ولا استبعد أن يخرج البياتي لواجبتي وفي يده غصن شجرة خارون: مالك والبياتي... فهو اليوم مقبم تحت شجرة الانساب وقد سرق الحزن ابتسامته وسيطرت عليه الكابة، يقب (بمساعدة من ناقد اسمه محيي الدين صبحي) أوراقا دونا عليها أسماء أجداده، بحسب ويجمع ولا يتوصل الى ما يرضيه ويرج من غمه، ولا اظن انه سيكون متفرغا لشيء، لخر غير نفسه.

نزار قباني: انت لا تعرفه، يا خارون ولا تعرف ناقدك الذي ذكرت فهما من طينة غريبة.

خارون: ماذا تقصد؟

نزار قباني: أقصد انهما، هو وناقد، شخصان مواربان متواطئان ضدي، كلما خارت عزيمة أحدهما سنده الآخر، في الستينات، أذكر للتاريخ تماما، نشر السيد محيي الدين صبحي مقالا ثاريا كشف فيه عن سرقة ارتكبتها البياتي في مسرحيته «محاكمة في نيسابور» مستعلا في كشفه أرقاما ووثائق.

خارون: ومن كان المسروق؟

نزار قباني: كاتب أوروبي اسمه هارولد بلوم، والسرقة وقعت من كتابه المسمى «عمر الفخام» والغريب ان البياتي الذي اكتشف فجأة، ناقدًا يقف ضده، ظل وراء هذا «الناقد» مدة عشرين عاما ونيف، حتى استماله اليه وكتبه رسالة دكتوراة كاملة تحت عنوان (الرؤيا في شعر البياتي). وقد حضر كاتب هذه المسامرة الطويلة لمناقشتها في الجامعة الامريكية في بيروت من قبل عدد من الاساتذة، كان بينهم الفاضل محمد يوسف نجم، والالعي نديم نعيمة، وقد ورد على لسانهما عبارات ألهمت القاعة بالسرور وبندى لها جبين الناقد. والذي أبهشني في أمرهما- الناقد والشاعر- ليس انقلاب الاول، وإنما دأب الثاني وصبره وحكمته!

وليس- أيضاً- اعتبار الناقد شاعره المفضل البياتي وحيد عصره، وفريد زمانه، ولا شبيه له، وكل هذا مدون في «الرؤيا في شعر البياتي»، وإنما البياتي نفسه، وهو يعرف انه ليس هكذا، وإن يكون له هذا أيداً، وإن ما كتبه هذا الناقد ليس غير كلام يسهل محوه!

المهم يا سيد خارون، انني بازاء جنائك أقف، وما من شرط لي غير أن تجنيتني هذا الشاعر، ولا مانع لدي في أن استقبل السيد محيي الدين صبحي ثانياً، فهو ما يزال مقبولا من جانبي خصوصاً انه صنف كتاباً كاملاً أوقفه على شعري وأطلق عليه عنواناً لن أنساه ما حييت: «الكون الشعري عند نزار قباني».

خارون: سوف أكون مساعدك، ولن أتخلى عنك، ليس لانهجاري الى جانبك بازاء ما ذكرت من ترهات النقد وأوهام شعراء أصابهم بؤس الخلود، فارتكبوها في الشعر أفعالا غريبة عليه وإنما لأنك أنزلت القصيدة العربية من عليائها وأجلستها على ركبتيك ككفل، ورحلت تدلها، الى ان كبرت فأطلقها لتكون كأننا بين الناس منظورا ومحبوبا.

نزار قباني: لا اقبل أن يكون السبب هذا فقط، وأحب منك ان تقول مثلاً: ولكوني، أيضاً حررت القلوب من الأفعال ورميت بسهم شعري كل مراهق، ولما بلغ العمر مني مبلغ الحكيم، وجاءت على العرب نكسة حزيران (يونيو)، تركت قافية الحب، واشعلت الأرض بالحكميين.

خارون: خلني أخالقك لتكون صديقين، وتسامح ولا تغضب

## إشارة:

لذا أقول لك، أنك لم تكتب بيتاً من الشعر اللامع العظيم منذ نكسة حزيران (يونيو) وحتى اليوم. وكان يكفيك ما بنيت للشعر من قبل لأن كل سطر أسلمت فيه الشعر الى السياسة عرض ويعرض عارثك الشعرية الصرفة للهدم.

نزار قباني: هذا كلام مخيف ومؤثر، وهو يحزنني ويطربني، فهو يعطيني حقي من اللجد، ويجعلني أقف على أخطائي، التي طالما عرفت وتجاهلتها، فلقد هيجت الجمهور من حيث شئت وخططت، وما هكذا كان قصدي قبل حزيران، كنت قبله شاعر القصيدة والجمال وأصبحت بعده هجاء بلا شعر.. ولسوف أقبل كل نصيح منك يا خارون، فأنت شخص عادل، وكلامك طالع من الحب.

خارون: تعال الآن، إلى زورقي، أيها الشاعر، اسوف أكل جبينك بالغار، فأنت متنصر وما ان تضع قدمك في هذا الزورق اللخشي الصغير، حتى ينفق باب التاريخ ويتقبلك كأول شاعر حديث أحبته العرب واختلفت عليه بعد الشاعر المتنبي، من رئيس الجمهورية الى طالب الاعداية، ومن الملك الى موظف الاعلانات، ولا تبتس، لأن حسناتك غالباً سيئاتك واعترافا مني بشاعريتك سوف أتقاضى منك نصف ما أتقاضاه عادة من زبائني، أما إكليل الغار فقد سددت ثمنه سلفاً.

هذه المحاورات كتبها الشاعر بوري الحراح سنة ١٩٨٩ وهي من أصل ٢٥ محاورات متحيلة مع شعراء عرب أحياء ومؤمنين يضمها كتاب سيصدر هذا العام في بيروت تحت عنوان (رجل الزورق- مسامرات الأموات).

في هذه المحاورات يستوحي الشاعر الحديث طريقة العيسوف والأديب السورى- البوساني القديم الساحر لوقيانوس السيمساطي في كتابه «محاورات الموتى». وقد نشر بعض هذه المسامرات في الصحافة اليومية اللبنانية تحت عنوان جامع هو «مسامرات الأموات». في هذه المسامرات يتوارى الشاعر وراء قناع جاروس الشخصية البوثولوجية الاغريقية ليستصيف في كل محاورات شاعراً عربياً ويعرضه التسلسل القديرة الطريفة، أما خارون فنقول الاسطورة الاغريقية انه يحور بوروقه العالم الحي الى عالم المصاع، بحر مهر ستيكس ومعه الموتى العظام والنام معاً، وكانت هذه المسامرات قد انقطع نشرها ما أُلحدر الثمايبات بسبب المشكلات التي عرصت لكانتها من الشعراء الذين كان أغلبهم مايبالر جيا، كالقفاي، والحيدري، والبياتي. والذين لم يتورع جاروس. على رغم كل ما لهم من سطوة. عن نقدهم بوروقه أحياء. ومحاكمتهم بقضايا خلال الرحلة. وذلك من قبل أن يرحلوا عن عالمنا. ويعتبروا من كبار شخصيات العصر

# السعادة

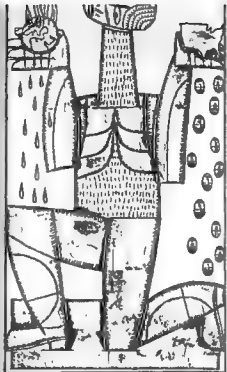
## فكرة جديدة في أوروبا

### تراجيديا معاكسة

الكاتب: جوردان بلفنش

المترجم: بشير القمري \*

## الكتابة في التواري



هل تتصور - كان جدي يقول لي وهو راو شعبي ذائع الصيت في قريتنا. وكان يضع الفعل قبل الفاعل دائما- أن كل شيء يبدأ في مقدونيا. البلد الذي عرف منذ ألفين وثلاثمائة سنة،  
لقد ولدت في نفس القرية. على أرض البلقان وفي حقول التبغ. وعند نهاية الستينات اكتشف فريق  
من علماء الحفريات هناك أنقاض مدرجات مسرح بريانيون العتيق. وفي هذا المسرح بالذات قدمت  
التراجيديا. ذلك الابتكار الأوروبي الصرف إن هذا كله. بالنسبة إلي. ذكرى طفولة تملأ. في أزمنة ما  
بعد الحداثة. خواء روحيا. متوزعا بين اسخيلوس وبيكت.

يرغمني هذا المسرح على تعلم التراجيديا. وأدركت منذ وقت مبكر. وأنا أجهد نفسي على ذلك بشكل  
مثير كي أتعلم الكتابة من أجل إنقاذ الموت. أن تاريخ الوجود التراجيدي في الماضي لا يمكن أن.  
(يعني أبصارنا) ويخفي دياجير جرائم قديمة. لذلك عمدت في الكتابة إلى التواري. أولا باعتباري  
مقدونيا. منذ مجيئي. سنة ١٩٨٨ إلى باريس. باعتباري مبعدا يكتب للمسرح باللغة الفرنسية

هكذا إذن تعلمت فن التواري هذا. وفي مقر إقامتي المتواضع في باريس. أعلى العمارة. لاحظت أن  
وضعي يشبه الصفر- فلتعتي وبلدي ومثلي وتراجيديا كتابتي وأفكاري وردوني وملحوظاتي  
وابطالي. كل هذا يوسم ببساطة (صفرا كبيرا) ألج داخل هذا الصفر. أخلع جلدي. أتدثر. أنام ثم أحلم.  
أرى نفسي أيضا في رقعة ستريندبرج وويلد وسانتيانا وكافكا وجويس. بورجس وثابوكوف. وكلهم  
كانوا يكتبون بلغة غريبة عنهم. يعبرون. مع نينا بيريروها. دون أن يشرحوا لي لماذا (أفقدت اللغة  
الأم المعنى الوطني الذي كانت تحمله في ثنائها). الصفر يبكي بعيني. ودموعه تسيل على جلدي  
الورق. ويريد أن يطير بلا أجنحة لكنه لا قوة له ولا حول.

ماريس ٢١ مارس ١٩٩٧

أما. ماذا أفعل؟ هل أكتب بالفرنسية؟ أم اختفي؟

جوردان بلفنش

\* ملحق وتكميلي من للمسير.

شخص:

فرقة القوى العظمى.  
دانتي: الأثري المختص في جميع الأعضاء  
الحية، والإمبراطور المخلوع...  
غوغول: حليق الرأس الموسكوفي، البعكي  
والمستمر الحر.  
نيقشه: الجينرال، دكتاتور أوروبا الجديد.  
بالإضافة إلى بيكيت واسخيلوس وشكسبير  
(وإننا).

\* تحري الأحداث في مئة ذك سنة بشرية.

إيريبا: مرممة تماثيل ومحتوات.  
نيزفستيني: زوجها وقالبها الذي تتخذة نموذجاً  
لها.  
أوروبا: ابنة متبناة، أصلها مجهول.  
كانتور: مهرب الأشخاص على الحدود وممثل  
الصليب الأحمر الدولي.  
أربعة ممثلين ما بعد تراجيديين يقومون-  
بالتتابع- بأداء أدوار وشخص.  
موزار: مقسول ببولين، أول عازف على الكمان من

استهلال

أوروبا وحدها تجوس في شوارع العواصم.

خلف باب غامض ومريب تسمع أصداً حفل صاحب.

يفتح الباب بطريقة آلية ويظهر مهرب الأشخاص على العتبة.

المهرب: هل أنت مستعدة؟

أوروبا: عفواً أتحدثني أنا؟

المهرب: إننا ننتظر للاحتفال.

أوروبا: لا أفهم ماذا تعني؟ أي احتفال تقصد؟

المهرب: لا تتظاهري بالبرائة، أنت، تعلمين جيداً أي احتفال أعني

أوروبا: رجاء أنت مخطئ، لا أمري عن أي شيء نتحدث!

المهرب: ماذا؟ ماذا يا أنستي! إننا لا ننتظر غيرك، نفس القائمة، نفس

الوجه، نفس السن: كل الصفات تنطبق عليك، أنت هي التي ننتظر

قطعا ولا أحد سواك (ترتلع الأصوات وتقول)، Please أسرع.

ستأخر بسيل

أوروبا: عاذاً نتحدث؟ ماذا دهاك في النهاية؟

المهرب: هل تسمعين؟ كل المدعوين حضروا، الفرق الموسيقية،

الأجناب، الأثالي، الحاضرون رجال الدين، رجال الأعمال،

الكتكوات، الجنود، العلماء، الصحفيون، الضحايا، المنفذون،

أطباء بلا حدود، علماء اللغة، للتخصصين في كل شيء.

أوروبا: أسفة لست أنا من ينتظر هؤلاء.

المهرب: (ينظر إلى ساعته اليدوية). هيا، أسرع، ستبدأ ذكرى عيد

الميلاد السنوية.

أوروبا: أية ذكرى؟ أي عيد؟

المهرب: عيد ميلادك طبعاً

أوروبا أنت مخطئ ما هي ذك شك

المهرب إذا شئت سأقدم لك وصفاً دقيقاً للمكان الذي ينتظر في

الجميع، إنها قاعة كبيرة فسيحة، معطرة بمائة وثلاثة وعشرين

عطراً، سقفها مزدان بنجوم ثقيل إليك ما أن قناديها، قبة القاعة

تستند إلى أعمدة لا تنتهي، تغطيها تفاصيل تمثل تاريخ البشرية

ووجوه الخالدين تنظر إليك.

أوروبا: أنا؟ كيف تريدون أن...؟ مستحيل؟

المهرب: لقد قضى الأمر ولا رجعة في هذا، أؤكد لك، في هذه القاعة

لا يوجد إلا ما ترغيبين فيه، الأشجار تنمو مقلوبة واللوتى يعودون إلى

الحياة، هناك أيضاً جوق عمال قدامى يغنون (يا عمال العالم أجمع

اصفحوا عنا) في عمق قاعة الحفل

أوروبا (ضاحكة): صحيح؟

المهرب: هيا بنا، ألا تسمعين؟ لقد بدأ العزف، أسرع.

أوروبا: وتريدني أن أصدقك وأنق في كلامك؟

المهرب: هيا تقضي، بلينز، برغافور، بيت شون مولام (يترجأها

مرفصاً على ركبتيه)

(يقودها إلى مجموعة أشخاص، هم مفتولون تراجيديون في نفس

الوقت)

المهرب: سادتي، ها قد وصلت العذراء، أوروبا

**المشهد الأول: الدخول إلى المتاهة**

يتوقف الأشخاص المعلنون التراجيديون الأربعة عن الحديث.

يقربون من أوروبا.

الأول: أنستي، أي الشرف الأثيل في اللقاء بكم، أقدم إليكم نفسي.

كازمير قولو نديسكي، دكتاتور أوروبا الجديد، سأستلم مقاليد

السلطة في نهاية هذه السنة عند منتصف الليل، وفي انتظار أن  
لحكم أوروبا أشهر بالرتابة والضرر بشدة لا توصف، ما رأيك في  
حصة تعذيب صغيرة؟ اللهم إلا إذا كنت تفضلين أن، تكوني ضحية  
مستديمة؟

الثاني لخرس، لست أملا لأن تمتلك هذه الدرة الغالية، لا تهتمي بما  
يقوله يا أنستي، إنه رجعي متهاك حثير، اسعجي لي أن أقدم إليك  
نفسى، خادمك إغناطيو بيذرودوس سانتوس ينكي، مستثمر حر.  
أتمل مجموعة مساهمين تهتم بحماية طبقة الأوزون، شركة  
إسبانية- إيطالية- جيرمانو- سلافية. عبر أوروبية إن أردت، إبقى  
معى، سيايى مساعدى بعد لحظة، تأخروا قليلا، لكنهم يتحركون  
شوقا للقاء بك.

الثالث أنستي، هل تسمحين لي بكلمة أبيض الوقت؟ أنا عازف  
الكمان الأول في (فرقة القوى العظمى)، اسمحى لي أن أعزف قليلا  
على جسدك، لك وحدك، سأعزف لأجلك لصنا جئنا نيا منفردا، ثم  
أتدوكم مع بعض الكافيار الروسي، فانا نحن إلى الشيوعية (يبدأ  
في خلق ثيابه، يتخلص منه في عنف).

أوروبا: أحقق، أتروكني.

الرابع أحبيك أيتها العذراء، أوروبا، أحبيك أيتها المغنعة بالأمل  
والمستقبل والطف، اسمحى أميرتود يلاسكالا، إمبراطور بلا  
إمبراطورية، ضيعت الإمبراطورية الرومانية عندما كان نيرون على  
العرش، تعالي معى سأحرق المدينة الخالدة مرة أخرى.

أوروبا: يا لها من رفقة تثير الضحك! عجا! أي مارستان هذا؟!  
لخبروني!

المهرب: سادتي، وفاء للتقاليد، سيكون لنا كل السعد في اقتسام  
جسد عذراء مجهولة أقيلت لتقدم نفسها عن طواعية، بلا قسم ولا  
إكراه، وقبل أن نقدمها قربانا سنهين لها أن الأمور لا يتعلق  
بمارستان كما يخيّل إليها، سنخترق الزمن ونغير أوثاننا ولغاتنا،  
وسنعود إلى الماضي بالتدريج.

يتحول الأشخاص- المعلقون التزليديون الأربعة إلى أبناء إله الزمن  
كروغوس، وقد ارتدوا أسما للحيوانات- القرايين ويفنون  
جماعيا

متا- متا- متا- متاهة

غزل الصبايا - نبتون قارة آسيا.

ليبيا - نيريديا - هيفايستوس.

كرويس - زويس - هيرا بالذات- الالهة.

متا - متا - متا- متاهة.

مسح الكائنات في جزيرة كريت.

هيدرووت وأم الحوريات التائهات.

متا - متا - متاهة - متاهة - متاهة - متا...

أوروبا، تمهلوا - ماذا تعلمون؟ إنه سوء تقاهم، أنتم تنتظرون غيري،  
لست أنا، أتروكني، دعوني أنصرف (يحيطون بها ويشكلون حولها  
دائرة ويبدأون في الحديث بلغة لا تفهمها)، ماذا جئتم بي إلى هذا  
المكان؟ ماذا تقولون؟ من أنتم؟ ماذا تريدون مني؟ أروجوكم، دعوني  
أذهب

الأول: لا وقت للموت ليهتم بالمسافرين القادمين على حين غرة.

الثالث: هل تتكلمين الإغريقية القديمة؟

الثاني: اللاتينية ربما؟

أوروبا: لا، لا هذه ولا تلك، قطعلا .

الثاني: ستستخدم بيكاتي مورس سي إيسيت سي بكافس نيكاموس  
فاليمور إيت نولا إيسيت إن نوبيس فرماس.

الأول: هل تجيدين اللبيقية؟

أوروبا: لا أعرفها هي أيضا.

الرابع: السنسكريتية إذن؟

أوروبا: لا، ماذا تريدون أن أتكم بلغات ميتة؟

الثاني: ليجست ميتة، الوحش غلوطوفاكوص هو الذي قضى  
وابتلعها وأكلها، كم لغة تتحدثين؟

أوروبا: واحدة.

(يضحك أبناء الاله كرونوس)

الأول: أنت أيضا سيلتهك الوحش غلوطوفاكوص

أوروبا: ساستقيق من سباتي وأصرخ.

الثالث: سبدون كل هذا ونخطه على جسدك وسنعرضك في كل  
مكان مثل دمعة تميعة.

أوروبا: كفى أتروكني، سأسقيق بن سيخلصني منكم، لماذا  
تلقون بي إلى الحضيض؟ أوقفوا مهزلةكم الرعناء هاه، كناكم  
التهاما للصبايا المشرذات.

المهرب: (وقد انفجر ضاحكا): ها أنت تقعين في متاهة توجد قبل  
ميلانك بأربعة وعشرين قرنا، ولا منفعة لنا في تلميع عذاباتك  
النفسية الجسدية المزعومة، كل هذه القصص للأساوية لم تعد تهمننا  
أبدا، نحن أبعد من التزليديا، نحن معلقون ما بعد التزليديا، جئنا  
بعد زمن التزليديا، تعالي معنا إذن، اللهم إلا إذا كنت تريدن التيه  
إلى الأبد، وفي هذه الحالة دونك أبواب المتاهة، اختاري منها ما  
تشائين

أولى محاولات أوروبا للخروج من الزمن.

أوروبا تبحر عن أبيها وتصادف اسخيلوس الذي يبدو منشغلا

بأبحاثه هو الآخر، فتتصور أنه أيوها.

أوروبا: أيتها!

يستمر اسخيلوس في البحث.

تقرب منه أكثر.

أوروبا: ألي!

اسخيلوس: نعم.

أوروبا: عفوا- كنت أعتقد انكم.. لكن لا، لستم، للأسف.

اسخيلوس: ورغم ذلك، أنت استي

أوروبا: لماذا تقولون هذا؟

اسخيلوس: لأن كل الفتيات المشردات من بناتي، كل الأطفال

المفقودين هم أبنائي، أنا أب التراجيديا.

أوروبا: أرجوكم، أنصت إلي، لقد تهت للحظة فقط و...

اسخيلوس: ماذا اللحظة فمذا وأنا؟ أبحث عن تراجيدياتي مد

أربعة وعشرين قرنا ولم أعثر عليها إلى حد الآن؟ أين هي؟ من

يجبرني عنها؟

أوروبا: أربعة وعشرون قرنا! أربعمئة سنة قبل يسوع المسيح

إنها حقيقة إذن..

اسخيلوس: ماذا تقولين؟ من هذا الشخص الذي ألقى بي خلفه

بأربعمئة سنة؟ من هو هذا الرجل؟

أوروبا: يظهر أنه كان ابن ...

اسخيلوس: أي إله؟ لقد عرفت أنه كثيرين وكتبت ماسيهم. هل

تعرفين ماذا فعلوا بي؟ لقد أقصوني وتخلصوا مني وأجهزوا علي،

لأنهم لم يملقوا بدفاعي عن بروميثيوس الذي حكموا عليه بتهمة

جريمة الحب في حق البشرية.

أوروبا: سيدي اسخيلوس . لقد كنت أحفظ تراجيدياتكم عن ظهر

قلب

اسخيلوس: كم عددها؟ قل لي، كم هي تراجيدياتي

أوروبا: لم أعد أتذكر. ستأ أو سيعا.

اسخيلوس: كتبت تسعين تراجيديا ولا تعرفين منها سوى سبع

أوروبا: تطعون أن التراجيديا ليست هي ما ينقصنا في الوقت

الراهن.

اسخيلوس: معك حق إنها تراجيديا الحياة. الحروب أعني. آلاف

وملايين من الضحايا التي تسقط كل يوم هذا أعرفه. أعرف أنكم

لستم في خصاصة، لكن التراجيديا التي يمكن أن نتخض على

(المسرح قليلة. كم عنكم منها؟)

أوروبا: لماذا لكتيون تراجيديا لنضعوا حدا للتراجيديا؟

اسخيلوس: أسف يا ابنتي. الزمن يمضي سريعا، لكن الماضي لا

يغيب أبدا، سأرحل الآن. علي أن أعود إلى أثينا. إنني أحسن أنني

مهذب. ثلاث وتسعون بالمائة من تراجيدياتي لاختفت، وإذا استمر

الوضع علي ما هو عليه سيجردونني من خلودي. أجل، ففي هذا

الزمن الذي نعيشه، ينبغي أن نحاطب من كل شيء. وإذا ما حدث أن

تعرضت لأي مس بخلودي، فحينئذ لن أغفر بان أرجع. سأقتل.

## الشهد الثاني: قلق الانتظار

إيريبيا: أين هي؟ لم تعد إلى البيت؟ ينبغي البحث عنها. أينما كانت،

وبكل وسيلة، ينبغي العثور عليها، أو الموت، هذه الليلة حملت أنهم

عثروا على جسد صبية ممزقة في الغابة، وكان علي أن أحضر

بتفسي للتحقق من هويتها والتعرف عليها، جسدي أنا هو الذي كان

معددا أمامي، كنت أتقيا كل أحشائي وأمعاني وأمر نحو روسيا،

وهناك أجدك يا جيبني وقرة عيني، يا رفيقي نيزفستي، بفصلك

كنت سألد مرة ثانية ابنتي الصغيرة، أروبي الصغيرة (نيزفستي

يتابعها بعينه لكنه يظل ساهما لا يتحرك) أفتح فمك يا حبي

نيزفستي، مضت الآن عشر سنوات لم تنبش بيتك شقة، أفتح فمك

وتزوجني للمرة الثانية، سنخلق نحو الكائنات الروسية، وسنجد

هناك في استقبالاتنا المردين الأرثوذكس ليغفوا من أجلنا، من أجل

زواجنا مرة ثانية، هل تتذكر عندما قتلنا راحة لبيتك عنك؟ هل

تتذكر الرسائل التي كتبتها لي؟ هل تتذكر الحجر الذي أرسلته إلي

من مدينتك التي ولدت فيها؟ كنت أضلج ذلك الحجر، وأعرضه

أينما حللت وأقول: (إذا لم تسمح له السلطات وتمنحه رخصة

الخروج، سأتزوجه، سأزوج الحجر)، جئت إلى فرنسا ولم تفتح

فمك بكلمة منذ ذلك الحين، لقد ولدت ابنتنا أوروبا في صمت، وكنت

تضاجعي صامتا، ولهذا السبب، ربما تخفتي هي الآن هي ظلمات

العالم الآخر حيث لا نسمة ولا نامة تتحركان، الصمت في كل مكان،

صوت واحد هو الذي يصرخ، ينبغي ذبح الظلمات بالسكين؛ ربما

تكون الآن محاطة بالذناب الخرساء، وهي تكشف عن أنيابها،

مستعدة للفتك بها واقتراسها.

(يضع نيزفستي يدي إيريبيا على جبهته، يقبل ممثل الصليب الأحمر

الدولي مرفوقا بصندوق منحوتات للزيميم).

ممثل الربيع الأحمر (يجر إيصالا وقرأ): إيريبيا نيزفستي، مرممة

منحوتات؟

إيريبيا: نعم!

الممثل: لقد أحضرت طردكم البريدي،

إيريبيا. أي طرد تقصد؟

الممثل: طرد المنحوتات الجريحة التي ينبغي أن تعرض في متحف



أوروبا: لماذا تحاصروني بهذه الكيفية؟ شجاعتي الوحيدة التي

كنت أملكها هي النية.

المتصوف ١: اعترفي بأنك، اطلبي الصفح، هيا، اركعي.

أوروبا: لكنني لم أعترف ذنباً، أقسم لكم بهذا.

المتصوف ٢: إذا ادعى المرء نفاقه فلا حقيقة تبقى له.

أوروبا: إنكم عاقلون لا تطعون شيئا؛ لقد هربت من بيتي لأنني لم أكن أطيع الصمت، أنا لا أؤمن باللهكم ولا بأي إله آخر. أريد فقط أن أخرج من هنا وأعيش كأي امرأة أخرى، لا أقل ولا أكثر.

المتصوف ٣: هرطقة، هرطقة يا إخوتي في الله، هذه الفتاة لا أمل لها في النجاة.

أوروبا: متى ستنتهي هذه المأزعة؟

المتصوف ٣: حراء، الإنم هو الموت

المتصوف ١: انشري من هذا الماء وسنحوك إلى ملك بلا جسد لأجل خلاص روحك.

أوروبا: اطلقوني.

المتصوف ٢: افتحي فمك.

(يرغمها على الشرب، بينما الآخرون يعرضون عليها المرايا).

المتصوف ٣: أنظري، سألقي لسانك على بيضة ليلو آيات أوروبا الألفية (ياقي مرات)

المتصوف ٤: تأملي أسنانك، سألقي بها في مياه المحيط، وستتحول إلى مكاره الليالي القادمة (يلقي مرات).

المتصوف ١: أنظري إلى شعرك، سألقي به فوق البلقان ليتحول إلى شراب لا مفر منه، أريد قلبك الآن يا صغيرتي. انتهت الألفية، وأنت أيضاً ستنتهين، هذا آخر يوم في حياتك.

أوروبا: توقفوا، لا تقربوني، سأمرق لجسادكم بأطافري هاته، وسأرأس بقدمي هاتين مبابيات دياناكم، سأمرق وجوهكم وسأقلب عيونكم بالنور الذي يراقفتي، لخرجوني من هذه البئر الداعرة، أو أعصمكم بأهاتي

(تنفخ بكل قوتها، فيتحول المتصوفة إلى منشدين عريان وقد ارتدوا أسماط حجاج يتكأون على عصي).

للنشد ١: أيو، أوي، وا، أول حكيم من أكاديمية للنشدين العريان. أنا راوية الدانوب الأسود، اخترقت الأجساد بقدمي العاريتين، ومد الموت يده إلي، عانتك بجنان، تعالي إلي يا صغيرتي- سأوقدك في الطريق الذي سيقنك بعيداً.

أوروبا: أسفة، أنا أثنأ فيك

للنشد ٢: (يجفر في الأرض). أنت لبيت من هذا العالم، ولست من هناك، حسك وجسك كلمات ستضيع، أنا منشد سهل الفطام،

أوروبا: لماذا تحاصروني بهذه الكيفية؟ شجاعتي الوحيدة التي

كنت أملكها هي النية.

العمل: ألم توقعي عقد هذا العرض؟ اقتربي، أروجو، ها هي ذي: دانتلي أليجييري، بدون دين، عثر عليه في ليتوانيا، ضحية استقلال دول البلطيق، وولفجانج أماديوس موزارت، بلا ذكر، عثر عليه في قبر، حصيلة حرب الصرب والكروات، فريديريك نيتشه، بلا عينين، عثر عليه في برلين، تحت جثة شيوخ، غوغول، بلا أنف، عثر عليه في موسكو، تحت جثة أحد أعضاء حركة الرؤوس للحليقة، مهلا! هناك تمثال ناقص، لا يوجد، أين هو؟ (يفرأ): «القرن الرابع قبل يسوع المسيح، داخل تابوت، تمثال امرأة مجهولة، تبا! يضعني مني بهذه السهولة؛ وقهي هذا الإيصال، وسأجده حالا (يمد يده بقلم، تريد أن تمسكه، لكن نيزسنتي يخططه ويكسره)، سأعود بعد لحظة (يخرج ثم يعود فوراً) أضمن أن تكوني واعية بقيمة المهمة الموكولة إليك (يخرج).

## المشهد الثالث

أوروبا تلتقي متصوفة القرن العاشر ومنشدين عرياناً في جنابات المائة

المتصوف ١: سعداء أولئك الذين يفتنون إلى كلمات نبوتي، لقد أُرُفت الساعة، ستأتي النهاية مع الأنواء وستراهبا العين للجردة، كل القبائل على الأرض ستضرب على صدورهم روعاً، من العدم يبدأ الآن.

أوروبا: ساعدوني، أيها السادة: على الخروج من هنا.

المتصوف: توبي إلى الله يا بنيتي، ها قد حانت نهاية العالمين.

أوروبا: ماذا تقول؟ نهاية العالمين؟

المتصوف ٣: نحن المبشرون بخواتم صور الكون، الجراد، الأعاصير، الدموع، الأبواق السبعة، الملائكة السبعة، نحن خدام يوم القيامة، هيا سريداً إلى طواف الغفران الأخير.

المتصوف ٤: يا إخوتي، هاتوا المرايا (لأوروبا): أضمن أن تتسلحي بالشفاعة والجلد

أوروبا: لا صلة لي بكمائتيكم، أنا لا أعلم أين أنا أصلاً.

المتصوف ١: أنت تائهة في ثنايا فكر القرن الوسطى، تأملي وجهك في المرايا لترى الموت يسيل من عينيك، انظري إلى الموت وتوبي إلى الله ليفر لك ما تقدم وما تأخر.

أوروبا (تنظر في كل المرايا): أجل، أجل، هو ذلك، كل ما تريدون سمحا وطاعة، لكن ساعدوني على الخلاص والخروج من هنا.

المتصوف ٤: توبي إلى الله يا بنيتي، وستكونين من الفائزين ربما

تعالى، ساقودك إلى مجزرة قاتنا، حيث مدافن آلاف الأطفال، تعالى  
لنشرهم كل دموعهم، لي صمت هذا يعبر المكان حولي مثل الفالق...  
من أين جئت؟ ومن أين جئت أيها الصمت الذي لا أراه؟  
أوروبا، حنت من أوروبا.

المنشد ٣: فرنسا، انتظرا ولأنا، لا أثر لها، أنت أرض يباب،  
نوماس لأند، يوجد ألف باب للخروج، لكنك لن تستطيعي رؤيتها  
مدي يدك وسأبكين لك طريق النجاة، تعالى عصاي في خدمتك،  
سأهديك...

المنشد ٤: هيا، اقتربي مني يا صغيرتي ودعيني أداغب شعرك،  
أوروبا، أوروبتي، أوروبياي، هيا، تعالى إلى فنز روحي.  
أوروبا: أماء، من هؤلاء العميان الذين يزعجون شعري؟

المنشد ٥: (يجث عنها بعصاه ولا يتوصل إلى الإمساك بها): اسمعي،  
انصتي إلى نصيحتي، (الراشد من لا أب له ولا أم، ومن يعتبر الموت  
أحلا للحياة، لا فرق بينهما

أوروبا دعوسي، إنكم تلوونني، اطلقوني، اتركوا شعري.

المهر: أير اختفيت يا أنستي؟ لقد بحثت عنك في كل مكان، سيبدأ  
اللمتر بعد قليل، وأنت لم تتريني بعد، هيا، أسرع، السكرتير  
الأول سيفقد أترانه ويفضب.

## المشهد الرابع: حوارية مع المنحوتات

إيريبيا: نوبليسما باتريا أوردينا سيود أونوم دي مونارشيا  
برينسيس زونيكس دانتي أليجييري بوتفكاسيور بنفوتو (يصمت  
دانتي)، لست لطيفا بما فيه الكفاية يا دانتي، لست لطيفا بما فيه  
الكفاية يا دانتي، أنت لا تسمعي ولا ترد علي، هل ستخذ إلى  
الصمت مثل زوجي؟ لقد سمعت الصمت، دانتي: كلمني! أنا في  
حاجة ماسة إلى صوتك، كلمني، كلمني عن الحب، أهنس في أذني  
بكلمات حلوة، دانتي! هل صالفت ابنتي في الطريق بين تالين  
وبارس؟ سيهتكم بك خيرا الصليب الأحمر الدولي الآن، لقد  
سقطت راحتك الجيدة ستة قرون بعد موتك من أجل تحرر دول  
البلطيق، سيدي تيزفستتي، تعال أرجوك، أنت ملزم بالقيام بأي  
شيء في هذه الحياة، تعال، ستكون لي نموذجا يحدّي، اعطني يدك  
(يسلم تيزفستتي يده لها)، عليك أن تساهم في هذا المجهود  
الإنساني، اطلق سراح هذه المنحوتات إذن وخلصها من قيودها  
(يحاول أن يقول شيئا، لكنه يعجز، تخاطب إيريبيا تمثال دانتي)،  
ماذا قلت؟ ألف وثلاثمائة وواحد؟ أجل، لقد قرأت ما كتبه وأنا  
صغيرة، وأتذكر ما قلته: (ما أفيد وما أجهل أن يعيش المرء مع إخوته  
ويذوب فيهم...) أجل، لقد التهمت كلماتك، وحملت بجنس بشري

وسط الطمأنينة والإنتراح، كيف تصرف العالم؟ لا أدري، كيف  
مؤقت أظافر الجشع الرداء لا أدري، العالم الآن يحيا بلا شفقة على  
أحد، دانتي، أنت الذي علمتني، ولن تستطيع شيئا من أجلي الآن،  
أنت لا تعلم حتى أين توجد ابنتي أوروبا (تنجح نحو رزمة موزارت)،  
وأنت يا موزار هل تسمعي؟ أنت أيضا ستلجأ إلى الصمت كل  
شيء، تحول إلى قرار لتأجيل الكلام، الصمت من كل جانب، هل ركنت  
تتصور أن تملاك سيحطلم في زغب في الصراع بين الصوب  
والكروات؟ لقد انقذك الصليب الأحمر الدولي، وأنت الآن عاجز، هل  
أنت مستعد لمصاحفتي متى رمتك يا أماديوس؟ هل أنت مستعد إذا  
وضعت لك قضيبا تقاوم به الحرب؟ اتفقا (يفتح تيزفستتي عينيه)  
العالم ليس بخير، وعجيزتي تقولني: طرف له بورصة القيم وطرف  
له قيم البورصة، القليل قليل، والكثير لم يعد كثيرا، أين الجمال؟ أين  
الجمال في كل هذا؟ وأنا؟ لم أعد جميلة، لا أحد تعجبه مؤخرتي، أنت  
أيضا يا موزار عجيزتي وأردافتي ليست من فيينا! أليس كذلك؟  
ممثل الصليب الأحمر الدولي: سيدي، اعتقد أنك توصلت بالتمثال  
الذي كان ينقصك عن طريق البريد؟

إيريبيا: عفوا؟

للمثل: توصلت به أم لا؟

إيريبيا: أرجوك، لا أعرف، ابنتي.

للمثل: لا شأن لي بحكاياتك الشخصية، ولا شيء في الكون يساوي  
قيمة التمثال الذي ضاع، ينبغي أن نغثر عليه عاجلا أو آجلا،  
(يصوت هامس): من هذا الغريب الذي يقدم مك؟ ربما يكون هو  
الذي لختلسه ولخفا.

إيريبيا: تيزفستتي، من هذا المظوق القذر؟

(يقترب تيزفستتي من ممثل الصليب مهددا)

للمثل (فرعا): ساراجع (يخرج ثم يعود فوراً): أسرع، الوقت  
يمضي بسرعة، لم يبق لديك سوى أربع وعشرين ساعة لانجاز ما  
تقومين به (يخرج).

المحاربة الثانية لأوروبا للخروج من الزمن.

الوقت متأخر ليلا، تبصر أوروبا شكسبير وهو يكتب.

جالسا إلى مكتبه على ضوء شمع.

أوروبا، عمت مساء.

وليام، وأنت من أهله يا سوزانا.

أوروبا: لست سوزانا.

وليام، عمت مساء جوديث.

أوروبا: لست جوديث.

وليام: لي ابنتان فقط: سوزانا ولدت سنة ١٥٨٣، وجوديث سنة

أوروبا: أعتمد على الإزاع، لقد أردت فقط..

وليام: عفو! أنستى، شكرا على الزيارة، إننى مشغول جدا، شكرا، في النساء أقوم بدور في مسرحية لجونسون، يعني أمثل، وفي الليل أراجع وأصحح مسودات هاملت لأضع حدا لاتهامات السرقة الموصوفة لثراجيديا كيد، أستطيع أن أضع تحت تصرفك ألف موضوع، لكنني لي فقط ثراجيديا واحدة.

أوروبا: شكسبير، إننى أحس نفسي ابنة شرعية لك، بل قل لقد مضت أربعة قرون وأنا أشعر في قرارة نفسي أنني ابنتك.

وليام: عفو، شكرا على زيارتك، لكن لا وقت لدي، في الصباح، كل صباح، أكون منشغلا، أكتب، لا أكاد أنام إلا نادرا، هذا الصباح مثلا كنت أفكر في أن أكتب، غير أنني ملزم بحضور مراسم دفن.

أوروبا: من مات؟

وليام: ماذا؟ ألا تطمنين؟ الملكة اليزابيث، شكرا على الزيارة. وفيما يتعلق بمسألة كوثك ابنتي، فإني أخبرك أنك لست كذلك، هذا أمر لا جدال فيه، ربما قد يكون القيس عليك الأمر واعتقدت أنني مارلوف أو جونسون أو وبستر الذين كانوا معاصرين لي، إنك طريفة جدا، لكنني لا أمك حلا لك، علي الآن أن أستعد من أجل حضور عملية دفن الملكة، قلمي اعتذاراتي إلى أمك، أنا لم تكن لي علاقات خارج زواجي.

أوروبا: تبدو مثلهما لحضور هذا الدفن وكأنك لم تشف غليك من الموت

وليام: أنستى، لا تحاولي لاختزال سيرتي في تعريف مختصر، فإنا لا أصف، أو إذا شئت أنا لا حدود لي، لا نهائي، ماذا تريد مني؟ أخرج من جيبى سبع امبراطورات وأمنحها لك، أخرج سبع عشرة أميرة وأمنحها لك، أخرج واحدا وسبعين قاتلا، أخرج مدنا وملاعب ومساح ومعايد وهياكل وسجون وزنازين وأوهاما وطبيعة ميتة وأحلاما حية، كلها أمنحها لك، انتازل عنها لك، أنت بيضاء، شديدة البياض تشكل غريب، ماذا هناك؟ كل شيء، هنا البياض، الجدران، وجهك، صدرك، فمك، شعرك، جمالك، نظرتك للانكية، بياض، بياض.

أوروبا: أنا، بسليخة خيالك، ومخطوطاتك هي التي حبلى بي ومصغتي

وليام: أنستى، لكن الأمر واضح، بيتنا، من أنت؟ هل أنت صفحة بيضاء أنت في كلماتي للبيئة؟ في تلك الليلة الحالكة من سنة ١٦٠٣؟ هل أنت ابنة الشيطان الأبيض؟ بالفعل، إن أنطالي ضحايا الشيطان ولقد رأيت، وأنا أصبح نسخة هاملت، مجموعة شياطين بيض

بعلامه شخصي السرحية، أمسكوا يدي وحيوني قائلين: ماذا قالوا؟ لا أفكر، نسيت، إننى أراهم واستحضرم، ها هو، أماضي، أنستى، محذرة علي أن أنصرف الآن لأحضر مراسم الجنائز، معذرة.

(يقرب الشياطين الأربعة من أوروبا).

أوروبا: will not, speak then to me.  
say wich grain will grow and wich  
can look into the seeds of tine and  
If you  
gone and live or stay and die.  
I schall be

(يتجه نحو الكواليس)

أوروبا: لا تقه، ابق معي.

(يسبب الشياطين على ثوبها سطل ماء).

وليام: معذرة على ما حصل.

(ينصرف)

### المشهد الخامس،

محكمة التفتيش السياسية الجديدة والشعوب المهجرة بعد الشيوعية عام ألفين.

الشيطان ١: وأخيرا، ها أنت، كنت على وشك أن تجعلنا لا نبدأ في الوقت المحدد.

الشيطان ٢: لقد جعلتنا نطلق عليك.

الشيطان ٣: وأخيرا يمكن أن تبدأ محكمة التفتيش السياسية الجديدة.

أوروبا: سأقوم بكل ما تطالبون، وأتمنى أن يكون لديكم من الجهد لتفهموا ما حصل، فهناك سوء تفاهم، هل تسمعون؟

الشيطان ٤: صه! السكرتير الأول للحكمة الجديدة في أمس الحاجة إليك، لا كانت كل صور أوروبا عبارة عن نساء غاريات، فإنه سيستعمل جسدا، إخلي ثيابك.

أوروبا: هنا، أمام الجميع؟

الشيطان ٥: صه! ها هو قادم.

الشيطان ٦: أقدم نفسي، أنا المحقق الجديد، لقد كلّفوني بمسؤولية ضخمة، علي أن أشيد المعقولات في كل بلدان أوروبا برا وإسبانا، أنا في أمس الحاجة إلى خريطة لأشرك لك، هيا يا مساعدي الأقربين (يمسك شيطانان بأوروبا ويقودانها إلى المحقق). أمسكوا بيها جيدا (يبدأ في خلع ثيابه ويخرج إبرة ليضمها): إننا نفكر في بناء ثلاثانة

السياسي، وكنا في ميناء دوزيس آلافًا ننتظر تأشيرة العبور، في الحقيقة أنا هنا خطأ معذرة، أنا لا أحببن الذوق جيداً بفتحكم ولهجتي سيئة، ربما تعرفون نحنا روسيا يقيم في باريس؟ لا تعرفونه معذرة يا أنستي، لقد نحت بدون توقف في السجن العسكري وكنت مكلفاً بحراسته، كان كل حجر يصير على يديه تمثالاً، نحت بكل أنظاره، وفي كل جنياث زخرفته كانت هناك رؤوس منحوتة، أبواب مخلدة لن تموت، ذات ليلة كانت نائماً في غرفتي عندما دخل علي جندي وهو يصرخ: (النحات نيزفستي لختي من زخرفته، رأيته طائراً نحو أوروبا الغربية ويحمل كل ما نحتته).

يا للغة! ينبغي أن أقبح عليه، هكذا قلت، ينبغي أن أجهن عليه وهو طائر في السماء محلقاً.

أوروبا: كيف؟ هل كنت تعرف أبي؟

الجنرال: عرفت عن طريق المخابرات السرية فيما بعد أنه رجل رحل إلى باريس بفضل مومس لها شأن كانت تمقت الشيوعية، ولهذا السبب أقتش عنه، أريد أن أخبره أن الشيوعية انهارت ولم يعد هناك سبب لغراره.

أوروبا: لماذا كان في السجن؟

المتسول: اسمعي يا صغيرتي، أنا متسول من برلين الشرقية، بدأت أنسول بعد سقوط الشيوعية، ماذا صنعت من أجلي اليوم؟ ماذا ستصنعي غداً؟

الأثري: تعالي يا أنستي، تعالي لثري بضاعتي، جئت مباشرة من فوكوفا، ولدي مجموعة منقطة من الأعضاء البشرية جاهزة للاستعمال، هل يهكم هذا؟ أنظري، قلب بالف وخمسائة دولار، كبد بثمانمائة، رتتان بخمسائة.

أوروبا: كفي، سأقبلها.

الأثري: من سيشتري بضاعتنا المسكينة؟ من سيفقد شعبنا؟ من؟

الجنرال: تعالي معنا يا أنسة، سنؤسس جيشاً من الفقراء الجدد تكونين في طليعتهم، وسنبدأ نشيداً جديداً للشهرة، السلام على الكتف، إلى الأمام تحركوا.

جامعياً: امنحونا ثلاثمائة وثمانين من لا شيء، امنحونا قليلاً من الهباء، امنحونا عواصم بلا أيديولوجيا، نريد حيا جميلاً، نريد حصّة بسيطة من استبداد أموالكم، امنحونا جرحنا وتمزقنا، امنحونا قليلاً من مال اليسار الدولي، امنحونا سعادة نية طازجة لا تساوي شيئاً، شيئاً، شيئاً.

محاولة أوروبا الثالثة للخروج من الزمن.

أوروبا تتق باب بيكيت، يبدو هذا الأخير واقفاً وقد وضع إحدى قدميه على كرسي، يتأمل بهاها ما حوله ويلهو بنظائره.

وخمسين معتقلاً للناخبين المنحرفين ابتداءً من العشرة الأولى للقرن الواحد والعشرين (يبدأ في الكتابة على كفتي أوروبا): في اليونان ثلاثة، ثنان في ألبانيا، معتقل واحد في مقدونيا (يكتب فوق عنقها): أربعة في إيطاليا، النمسا وألمانيا الموحدة أحد عشر (على يديها): الذرويع اثنتان، بلجيكا واحد، هولندا اثنتان، اللوكسمبورج واحد (على يفتها)، فرنسا سبعة، إنجلترا ثمانية، أسبانيا ستة، البرتغال أربعة ما رأيكم في كل هذا أيها المساعدون؟

الشيطان ٧: لا يكفي، نحتاج إلى معتقلات أكثر إلى أسفل، بل علينا أن نجعل القارة أكثر عنصرية ونحول الناخبين المنحرفين إلى ناخبين مصممين، بل علينا أن نقيم مزارع لتربية الأعراق.

رجل: في اللجر، في بولونيا، في سلوفينيا بل حتى في البلدان الصغيرة مثل موناكو واندور.

أوروبا: كفي أيها الأندال الفقراء، أية متعة تحسون بها تهينوني بهذا الشكل؟ ابتعدوا عني، لا تلمسوني، أنا مصابة بأمراض مزمنة لا شفاء لها، أنا هي التي حملت الطاعون إلى مارسيليا، أنا التي نقلت الكوليرا إلى باليرمو والسعار إلى لندن، أنا التي نشرت التيفوس في بلجراد، جنوباً أنا مصابة باسكيلوس، شمالاً بموزار، أما غرباً فشكسبير حاضراً في مغارة، الشرق غوغولي، عينايا مريضتان بسيزان، عطلي مصاب ببيتشيه، أما روحي يا سادتي فهي مصابة بدائتي، هل أنا ملزمة بأن أبقّر بعني بسكين لأضوه بالفجر؟ (يبتعد للمحقق عندها كما لو كانت مصابة، يعبر جيش من المهجرين).

الجنرال: من يا ترى سيقبل الشعوب غير المعترف بها؟ من يقبل اللاجئين للنفيين للرايطين أمام القنصليات، على المراكب، وفي مراكز العبور المؤقتة؟ من سيؤسس دولة جديدة للاجئين الذين لا حق لهم في العيش الكريم؟ أخبروني.

المتسول: (وقد أبصر أوروبا) امرأة في عرض البحر (يتدربون منها ويساعدونها على الصعود إلى السفينة).

الأثري: مرحباً بك يا أنستي، إنها سفينة عتيقة خربة ولا نملك شيئاً ذا قيمة نقدمه لك، فدنن فقراء معوزين ولا مؤونة لنا.

أوروبا: إلى أين أنتم ذاهبون؟ ما وجهكم؟

رجل: إلى أي مكان، ولا وجه لنا.

رجل من جماعة خليقي الرؤوس: لا حق لنا في اللجوء السياسي، لقد أميلنا توا من سراديب الكرملين بأسرار سياسية نووية، ولا أحد يقبلنا في أي مكان ذهينا إليه، كل ما نستطيع أن نقوم به هو أن نموت في انتظار ما سيمحدث.

الجنرال: كيت جترالا، تقدمت إلى كل القنصليات لطلب اللجوء.

أوروبا (تدف الباب): سيدي بيكيت! (لا يجيب)، رد علي (بيكيت ينظر إلى ساعته). هل يوجد منفذ للخروج من سرداب التزلجيديا الكونية هاته؟ (بيكيت غير مبالي). هل أنتم آخر التزلجيديين وبكم تختتم التزلجيديا؟ (بيكيت يولي بعض الاهتمام): هل يمكن أن يعرف أي امرئ بعض الخلاص... ما نسبة حظ في ذلك؟ ثمانون في المائة، سبعة و واحد في المائة؟ كم؟ (لا جواب): أخبرني سيدي صامويل، قل، أخبرني بذلك بأي لغة تشاء، بالفرنسية مثلاً، أنتم تكتبون بالفرنسية! ليس كذلك؟ قولوا لي ذلك باللغة الانجليزية التي تلتهم الكرة الأرضية، أخبروني بلفكم الأم، أنت إيرلندي فيما أظن، لماذا لم تكتبوا بهذه اللغة المنسية؟

(بيكيت يوشوش قليلاً ثم يغمي أغنية إيرلندية قديمة)  
بيكيت: لن يوجد ثلج في أي مكان، ولن تهب ريح الشمال الشتوية الآن، سيفنى جحيم الأرض وينتق الإنسان، لن يتعذب الإنسان بعد الآن، وسينتهي عصر القتل والسيان، أنا لست من أوعز بالطفان.

## المشهد السادس: عيون نيتشه، روح غوغول، دموع نيزفستني

### نيزفستني يصفي إلى وصايا الجنرال ويشرع في البكاء.

إيريبا: هل ستصمت أنت أيضا يا نيتشه، أم تصنع ذلك؟ نيتشه بلا عيني: لا يرى! مستحيل! هل تعلم أنك جفتني في الحلم وداعبت أذني بكلامك الساحر... حد عيني بأصابعك، اقتلعهما وخذهما (ينظر بيرفستني بعينين داسعتين): أخبرني بأبناء حقيقتنا لنرقص، صف لي الأشباح المخيفة، صف لي غضبك التزلجيدي، كركر على مسامعي مثاليك، صف لي مطاردتنا للحقيقة، هل الحقيقة في نظرك، مطاردة للفرح؟ نيزفستني، ماذا بك لماذا تكي؟ لا تكن سخيفا (نيزفستني لا يتحرك وقد داهمته علامات الأسى): تغل، إنها لعبة، هذا كل ما في الأمر، مجرد لعبة لأجلك تحس بما يجري حولنا، كلمني، أنا ضالمة، تكلم، تكلم، لا تهرب، أنت ريفني الوحيد، أنت أكبر أعدائي، وأنت الغريب الذي أدعيه، أنت إلهي للجلد... تكلم، عد، عد بكل أوجاعك، بكل دموعك تسيل مدرارا مثل سيل هادر، كلمني، لقد سئمت كل هذا الصمت، عد، عد يا إلهي الغريب، يا رجعي، يا فرحي الوحيد! عد يا نيزفستني، ساعدك إلى موسكو وأسلمك إلى السلطات الروسية (يفرك نيزفستني يديه). إيريبا (تخاطب تمثال غوغول): قل لي يا نيكولاي فاسيليفتش غوغول، هل يمكنك أن تفرضني كلماتك كي أفهم؟ ماذا يعني هذا الغداء الذي يتبلس روحك؟ ماذا تعني هذه الدموع التي تومس لي

بلا توقف؟ آية نبوءة هاته؟ ياروسيا! يا بلد الأفاق المشعة السامية التي لا يطعمها أحد من سكان الأرض، نيزفستني! إذا كنت لا تزال تحبني فخذ هذا السمسد وأطلق رصاصة في رأسك، (ينخل ممثلا الصليب الأحمر الدولي، فتخاطبه): ماذا تفعل أنت هنا؟ كان عليك أن تتعب قبل الآن!

للممثل: معذرة، علي أن لأجري بحثا دقيقا وأفتش شقتك، تحت السرير، تحت أرضية الشقة، تحت الجدران، والمخدرات والتماثيل وتحت الموائد والكراسي، من يخفي التمثال الثمين الذي كان ينبغي أن يعرض غدا في متحف اللوفر؟ علي أن أجده فوراً.

إيريبا (تفطو نحوه): يا سيد...

للممثل: اسمحي لي سيدتي بأن أخبرك... لا تقولي شيئا، أرجوك، كلماتك تجرحني عميقا.

## المشهد السابع: رقصة الفالس الأخيرة لأوروبا

للهرب: وأخيرا، هل أنت علي استعداد؟ أيها الراقصون، إلى الطلبة! ليس لدينا وقت لنضيقه.

أوروبا: راقصون؟ لا رغبة لي في الرقص.

الجنيرال: أنستي، لا تناقشي، سترقصين معي، ليجدا العزف، سترقص رقصة شعبية ألبانية.

(يجذب أوروبا إليه بالقوة ليراقصها).

أوروبا: أتركني أيها الوحش القذر.

التسول: هكذا هو، وحش، يجول كل شيء عن حسيه ورقصات سترافوس الفالسية، أيها العازفون!

أوروبا: مهلا سيدي، فسروا لي ما يجري.

الأخرى: إنه لا يهتم بالسياسة، وهو هنا لأسباب مالية صرفة، هكذا هو وهذا كل ما في الأمر، الحرية باهظة الثمن، وأنا نفسي بعث قبل لحظات آلاف البعثات اليوغوسلافية، ولا أملك ما أستطيع به أن أدعوك لشرب كأس من الخمر، أيها اللوسيفيون، اعزفوا لنا لحنا صربيا (يجرما إلى الحلبة).

أوروبا: دعني.

وأس حلقة: ميلايا، داراغايا، ديفوشكاميا، أنا مكلف بأصعب مهمة على وجه الأرض: إنقاذ شعبي، عليك أن ترقصي معي وحدي ولا أحد سواي.

أوروبا: دعوني، ستعرضونني للموت

التسول: من أجل الموت لا شيء يفوق الحنين الطامع إلى رقصة تانجو، مايسترو، بلير، تانجو!

الجنرال (للمسول): هيا، أغرب عن وجهي، لا أريد أن أراك مرة ثانية تلمس هذه الفتاة، راحتك كريمة.

المسول: أرفض الحديث مع عسكري لأسباب صحية.

الجنرال: أغرب عن وجهي وإلا ذبحت مثل خروف.

الرأس الحليقة: أنا من يصدر الأوامر هنا، لقد حضرت في حقائبي رؤوساً نووية من غواصات ومركبات فضائية، وأنا من سيرقص الرقصة الأخيرة مع هذه الفتاة؟

الأثري: اسمع يا حليق الرأس، ان تخيفنا برووسك النووية، إنتي أضع للمسات الأخيرة لحرب أهلية عالية.

المسول: كلتي يا سادة، ثيرون الضحك، أنا ألماني، انهزمت، هل تتذكرونني؟ هل تتذكرون حريق الرايخستاغ؟ أيوبل براندنبورج؟ نورنبرج؟ عذراء الغولاز؟

حليق الرأس: أجل، أتذكر لينينجراد، أتذكر تلج سيبيوريا الأحمر وشانية ملايين من الروس القتلى.

المسول: وأنت يا رفيق، ماذا فعلت؟ أغفيت شعبك عن آخره من أجل الشيوعية، والان أصبحت بلا شعب ولا شيوعية.

الجنرال: أما أنت فقد نسيت أمر معركتك الدموية (أوروبا): تعالي يا أنسة، سافضي إليك بشر: إننا سنرقص مرة ثانية نفس الغائص. الأثري: وأنا؟ ماذا سافعل كل هذا الوقت؟ هل أرقص مع ظلي؟

حليق الرأس: لا طك لك، تذكر انك مصاص دماء.

الجنرال: كلتي، سمعوت، يا الفتاة المسكينة.

الأثري: إنها أبدية، لا تموت ولن تموت بعد الآن! (يلقي بها إلى حليق الرأس).

حليق الرأس: أي والله، أبدية، إنها أبدية مطلقاً! (يلقي بها بين يدي المسول).

المسول: تستطيع أن ترقص مدى الدهر! (يلقي بها إلى الأثري).

الأثري: لم تبدأ رقصتها إلا حديثاً! (يقدمها إلى الجنرال)

الجنرال: إنها لذيدة إلى حد أنها تقري بأكلها.

(يراقصها وهو يعضها ويقرسها، لحظات وتتخلص منه بحثاً عن منفذ، كل الراقصين يطاردون، وتتفلت من هذا إلى ذاك، في ارتباك موسيقي للعديد من الرقصات المتناوبة، ثم تسقط على الحلبة عارية، متعبة، موشومة، يحيط بها الراقصون الذين لم يتعبوا).  
المحاولة الرابعة لأوروبا للخروج من الزمن.

أوروبا: أمأه! (صمت). أمأه (صمت). ماذري! مونري! مايكا! ماتكا! أمي الصغيرة!

(تظهر عدة رؤوس لأمهات مختلفات ينتمين إلى حقبة مختلفة)

الرأس الأول: هاأنا، قولني! يا ابنتي!

أوروبا: لا، أبدا، لست أمي!

الرأس الأول: أنا أم جدتك التي كانت حفيدة أخت أم التي كانت قبل أن تكون أم...

أوروبا: كوني أم من تشائين، لكن لخبريني كيف أتخلص من هذه الناسدة!

الرأس الأول: عليك أن تبحتي عن أصلك الأول، لأن كل التراجيديات لها أمها، أنا وأمس الاسكندر الأكبر التي تخاطبك. اعترز إليك، كان لبني يريد أن يكتسح العالم، لكن لماذا اكتساح العالم؟ ما الجدوى؟

الرأس الثاني: أنا رأس أم الامبراطور الروماني الأخير! قديمي اعتذاراتي رجاء إلى كل الشعوب التي قتلت بالجملة في إطار الامبراطورية!

الرأس الثالث: أنا رأس أم الامبراطور البيزنطي، أقدم التعازي إلى كل الضحايا والموتى!

الرأس الثاني: رأس أم شاركان، معذرة!

الرأس الأول: رأس أم الامبراطور الهنغاري، معذرة!

الرأس الثاني: رأس أم قيصر كل روسيا، معذرة!

الرأس الثالث: رأس أم نابليون، معذرة!

الرأس الرابع: رأس أم دراكولا، في الضفة الأخرى لنهر الدانوب.

الرأس الأول: رأس أم البابا، أنا التي وضعت قواسته صفحا!

الرأس الثاني: نيفوشكاميا، أرفع إليكم طلب الصفح أمام البشرية ليلاد ستالين، لعمليات التطهير والمعتقلات والكولاج معذرة!

الرأس الثالث: أي مصير كانت ستعرفه أوروبا لو لم ألد أكبر وحش خرج من رحم امرأة: أدولف هتلر، أرجو للمعذرة!

أوروبا: أماه، أين سأتجه لأطلب التخلص من هذا الزمن الذي يقع في داخلي؟ هذا الزمن الذي يوجد خارج نفسي؟ من هذا الهباء الذي اسمه التاريخ؟ وسقطت فيه مرمقة، من سيدلني. الرهبان؟ علماء

الفتاة! الأنبياء! الثوار! الرجعيون! الوطنيين؟. القابعون في الوحل؟ الجياع! المحسنون! رجال المناقبة! المنظمات الانسانية! للعطلون الذين يكتسبون العالم بالملايين؟ من سيوقف الأمل مجدداً؟

الرأس الرابع: يبدو لي هذا ضريبا من ضروب التراضي.

الرأس الأول: التاريخ الكوني يشبه قاعة مستشفى كبيرة تحتوي واحدا وعشرين سريرا.

الرأس الثاني: أغلب النزلاء ماتوا قبل الأوان.

الرأس الثالث: بعضهم في حالة رمق يطلي بين الموت والحيان، أبور النزلاء، أعني أوروبا، ضحية مرض تقاومه طبيعتها بشجاعة.

الرأس الرابع: لكن بلا جدوى للأسف! الأطباء يعلمون أن أيامها معدودة

الرأس الأول- يتعلق الأمر فعلا بكانت منذور للموت، وهذا الموت يُقودنا إلى ضعف قوتها الجسدية التي يبدو أن السياسة تقف عاجزة.

الرأس الثاني: كل ما يمكن أن نقوم به هو أن نحسب الأيام المتبقية لها ونعرف كيف نستغل، تجنبنا للتسرع مع قبول مصيرها المحتوم. أوروبا: لا، لا أقبل هذا المصير! أين هي السرة التي تتحدثون عنها؟! سأوقظ الموتى وأقسم ثروات هذه المقبرة الأعلى في العالم، سأنتظم ثروة جديدة ضد استياد المال، أحضروا لي الأسرة الأخرى، أريد أن أراها، يا أملي الأخير! تخفي! إنني أراك من بعيد، لحس الدم الذي لم يسيل بعد، اجلس على صخرة الشك وأندب ما سيأتي من الناس!

الرأس الثالث: إنني من بلد يفتق فيه بعض الأشخاص في عجلة الأسبوع الواحدة ما يفوق نفقة مليون شخص في السنة. أعترف لكم. الرأس الرابع: وأنتم تشاهدون هذا الحفل وتتفرجون هناك أفغان وخمسمائة شخص سيموتون في جهة ما من العالم، إنها رأس أم مقترح هي التي تحدثكم.

الرأس الأول: يا للجن، عزاولنا الوحيد! إنها رأسنا جميعا نتحدث! رأس أمنا!

الرأس الثاني: إنها رأس أم دائرة ثوار هي التي تخاطبك، ثورة جديدة ستنبثق غدا من أوعية التلق الكوني، تجمع بين الضباط الروس وبطالة فرنسا وموتى اليوستة ومنجمي إنجلترا، والاثني عشر مليوناً من العمال السريين في أوروبا الغربية والستين مليوناً من العمال المتقنين في أوروبا الشرقية، غداً أو فيما بعد، بعد غد، هذا أكيد!

أوروبا: أماه! أين؟ أين أنت يا أمي الصغيرة؟!

## المشهد الثامن: كانتور يقود إيريبيا إلى المتاهة

يخرج كانتور من طرد بريدي في شكل رزمة وقد ارتدى بذلته وقبعة السوداء المغبرة.

كانتور: مساء الخير سيدتي، هل يمكنك أن تشرحي لي ماذا أفعل هنا؟ حضوري هنا غلط فظيع سأصطحبها الآن فوراً، اسمحي لي أن أسلم عليك، لا وقت لدي، تركت زوجي في فلورنسا في غلاف بلون السماء الزرقاء.

إيريبيا: كانتور، هل تستطيع مساعدتي على العثور على ابنتي؟ كانتور: بدون شك أكيد أنتي سأساعدك، لكن دعيني أشرح لك أولاً: إن اكتشافني قضاء جديد يوجد خارج الزمن، ولكي يسري مفعول هذا الاكتشاف ينبغي إعادة خلق الموتى من قبل أشخاص أحياء.

يرزقون، وأن يتسرب الزمن الماضي إلى الحاضر، هل تتبعيني؟ إيريبيا: أنتظرني، يا كانتور، أصبر علي قليلاً لأجمع بعض أغراضني وأرافقت.

كانتور: الأشخاص الذين سلتني بهم فارقوا الحياة هم أيضاً، لكنهم قادرون على الحركة والكلام، سخرول من هذه التجمعات المفقطة ومن مظاهر الاحتفال التي لا علاقة لها بأي مسرح.

إيريبيا: نيزفستني، يانيزفستني، سأذهب يا حبيبتي، تعال، أركض ورائي، سأنتظرك هناك معذرة، أنا مرغمة على الذهاب، علي أن أعرش عليها

ممقل الصليب الأحمر الدولي: إلى أين أنت ذاهبة يا سيدتي؟ لا يمكنك الذهاب الآن! أنت لا تمتلكين سوى خمس وخمسين دقيقة لانهاة الترميم! سيدتي الرئيس هو الذي سيدشن المعرض بنفسه! إيريبيا: ابتعد من طريقي ودعني أمر، كانتور، أين أنت؟ كانتور؟ انتظرني.

## المشهد التاسع: الوجه الحقيقي للتماثيل

نيزفستني تعبيرة كل تعاسات أوروبا، يصمت نيزفستني طويلاً، ثم يحاول بكلمة يديه أن يفتح همه كما لو كان يفتح باباً للجحيم، وفي نهاية الأمر يتمكن من التفرغ بكلمات ويردد نفقة أسطورية

نيزفستني: ماذا يجري هنا؟ تيكين مرة أخرى؟! تصرخين من جديد؟! تسقطين؟! تبحثين عن المساعدة مرة ثانية؟! سألقي بكل هذه التماثيل، وبكل زخارف ونياشين ثقافولي السمج، وسأكنس أرضية هذه الحلية، أريد أن نبقي وحدنا، وحدنا، وحدنا، أريد أن أرى كيف يتصاعد الغبار في الخواء، أريد أن أراك مثل لوحة في لون سماء

روسيا وقد سقطت على الأرض جريحة، ممزقة، حبيبتني، حبيبتني وحدي، تعالي ياربتي، لقد أريدت الصمت ميتاً، قتلته، تعالي إلى جريحة عارية وذويبة صخرة غايبة، إيريبيا! زوجتي الحبيبة! أريد أن تعودني ويترجع الزمن إلى الوراء، أريد أن تنظم كل الأشياء، يا شمسي السوداء، أنت الخلاص، أنت ثورتي في حال الحزن، أنت مرممتي، سماعتني القائمة مع رياح سموقند، أريد أن أجهن على كل الأساطير الخفية وألقي بها في هاوية، حيث سألحك ثائية.

(يتجه لإلقاء كل أكياس المنحوتات لكن هذه الأخيرة تتحول إلى وجوه تهدده).

حليق الرأس: رأيت ابنتك بجوار كنيسة ماريانا مات بوجيا في موسكو. كان هناك جسد من الجياغ يصرخون: (سميتني بنا المال إلى بطالة تنحطز قطار الجحيم؟) الحكومة نزلت دبدباباتها إلى الشارع، لكن ابنتك لم تتحرك من مكانها، فمرت الدبدبابات على

جسدنا، وكان وجهها تغطيه الدماء، حاولت إنقاذها، لكنها كانت قد تمزقت إلى ألف شلق: الروس أناس لا وقت لهم.

المستول: امنحوني ثلاثمائة وأربعا وعشرين من لا شيء، امنحوني قطعة من هبء، امنحوني عواصم بلا ابيدولوجيا، امنحوني نسبة مئوية من استبدادكم المالي، امنحوني تمزقي، امنحوني بورصة صوت يسار العالم، امنحوني كل ما تملكون، امنحوني لا شيء، لا شيء، امنحوني فرجا نينا، لا يساوي شيئا، شيئا، شيئا.

الأثري: أعطيك قلبا منه ألف وخمسمائة دولار، كبد بثمانمائة إذا شئت، أو رتقان بثلاثة آلاف وخمسمائة دولار أعطيك..

الجنرال: انجلترا، أيسه انجلترا؟ سادمرهسا وأدمر ايرلندسا وسكوتلاندا معها، فرنسا! أيه فرنسا! سافجر فرنسا وأفجر

مستعمراتها التابعة لها، البنلوكس، أيه بنلوكس؟ ساذهب لأتبول هناك، ألمانيا؟ سأنظم مذبة كبيرة في البندستاج ولجنده ملايين من

جياع كلكتوا لبناء جدار كبير حول كل ألمانيا الموحدة وأضع في أسفله كل المتفجرات النووية الروسية، وبعد ذلك ساذهب لأبصق على إيطاليا، وأقاتل إلى آخر جندي! أنا من يصدر الأوامر هنا.

انتباه:

المستول: تريد أن تغير على وطني! يا لك من جنرال تثير الشفقة! هل تحسن الغناء؟

الجنرال: لا.

المستول: يريد أن يخوض الحرب ولا يعرف الغناء! الجنرال: أنا أمقت الناس الذين يفنون، صربيا تحضر وأنا ملزم بالغناء!

المستول: لقد غنى جوته الأغاني الصربية، أيها الجنرال للفظ، أنت لا تعرف حتى أغاني شعبك! انظر إلي، أنا من ألمانيا، اتسول في أي مكان والملايين من الناس الذين قتلهم الجيوش الألمانية تضطهدني دائما، يا لك من جنرال تحسن، عليك أن تجد علاجاً لنفسك، عليك أن

تحمي

الجنرال: لن أغني أبدا!

حليق الرأس: غن، بسرعة، لا وقت لدينا، علي أن أجد قروضا دولية لانقاذ شعبي، يا له من جنرال عجيب!

المستول: اسمع: يا ملائكة الكنائس، كسري جيبص تصاويرك.

والخرجي جماعيا لتأخذي روح من يريد خراب أوروبا.

انخلي سواديب هذا القرن

الأثري: ماك يا جنرال أعضاء حية، خذ هذه الرثاء، خذ هذا القلب، خذ هذا الكبد، خذ كل ما تشاء، أبيع أعضاء فوكوفار، للدينة التي

نزعت الباردة من الأرض غروتিকা الجديدة.

حليق الرأس: كل شيء ينسي، لكن لا ينسى الشيء كله، كيف يمكن أن تصدقنا للظلمات المالية الدولية، ومن أين لها القدرة على ذلك؟

ماذا عساني أقول لحكومتني؟ ماذا سأقول في الساحة الحمراء؟ من سيقطع رأسي الحليقة؟ سأناكم أنتم يا أملي الروس، يا إخوتي وأخواتي؟ من هو من؟ وماذا ينبغي أن أفعل لأفقدكم؟

الجنرال: لم تنته الحرب بعد، بل لم تنته بما فيه الكفاية، لم تقبر وتظل غير مكتملة، هذا ما ينبغي أن تقوم به: عليك أن تحارب!

المستول: (يخرج من جيوبه قصاصات أوراق) هذا كل ما أملك لأقاتل به: أشعار نيبيلونج، كلمات هولدرلين وهيرمان هيس،

موسيقى بيتهوفن وحسنات توماس مان الابدعية هيا. غنوا حتى لا تتقاتلوا فيما بينكم.

يا طائر العنش،

من غياب هب فكرنا، أحضر لنا قطرة ماء واحدة.

قطرة واحدة من البحر الميت

وحدنا في الحب.

الجنرال: لو أن السيد نيزفستني يتذكر من أين جاء، فلن يستطيع أن يجهل ما يحدث هناك الآن!

نيزفستني: أماه! أخبريني، أخبريني يا أم ... ماذا اقررت لأحد نفسي في هذه العزلة والأضياع تجوس في ذاكرتي للوحشة!

أصبحت معبرا تتسكع فوقه كل عذابات أوروبا، عزلي الهجينة ستفجر، وستقتار عينا، أصبح قلبي مخزن التزامات جديدة،

قولي يا أمي، مايكا، موثر، مانكا، من سيدلني على طفلي وأثاري المجهولة التي ضاعت؟ من سيهدد مأثرتي العسكرية من أجل

السلام؟ خلصيني، لديني في تباريحي! هأنذا أصوت وجيدا، مجهولا، ضحية ما صنعت بيدي وأبدعت، ضحية دائي الزمن الذي لا يشفي.

ممثل الصليب الأحمر: أنت هو الذي سرقت التمثال! أليس كذلك؟ أنت أيها الغريب للسكن الذي لا أوراق ولا وثائق تدل على هويتك،

سأتابك في الحاكم الدولية، أنا هو راعي الفن، وينبغي أن تعاقب بشدة، سألتزم بذلك، أعدك أنني سأحتفل بذلك.

نيزفستني: بما أن الإنسان أقل قيمة لديك من تمثال، سأتحول إلى تمثال، أنبت تمثالا لي بنفسي وأقدمه إليك هدية.

## المشهد العاشر: يا امرأة وضعت فيها كل أملي ورجائي

إيريبا. كانتور، أين أنت يا كانتور؟

ممثل الصليب الأحمر، سيدتي، أرجوك، أين التمثال؟



Memoria o uso alla moroso canto  
Che mi solea quietar tutti mur voglie

إيريبيا: ثوبها! دانتلي يشبه ألق الشمس! دعني ألسه! أين هي! أين  
تحتمي أحسي!

دانتلي: ابتك هناك بعيداً في السماء! في الدرجة الثالثة من مواقع  
النجم!

إيريبيا: تريد أن تقول بأنهم... لا، ابنتي الصغيرة، وريدي التي  
انزعجت وهي في أتم يناعتها، لا، أكره حياتي ولحس أنني شخت  
ألفي سنة!

موزار (يدخل ضاحكاً): لا شيء، يؤثر الضحك مثل المأساة لدى  
البشر! سيدتي! كفك بكاء، ماذا كان عساني أقول يوم دفعني عندما  
رمت في القبرة العامة؟ لم يكن هناك سوى ثلاثة أشخاص رديين  
وثانويين، ولم أكن بعد قد توقفت عن قيادة مزعومة صلاة لراحة  
الموتى، هيا! استبشري، ابتك ستعود ثانية!

إيريبيا: موزار، لا تكن قاسياً!

موزار: لكن سيدتي، أنت لا تستسلمين، والموت أمامك تافه لا قيمة له،  
أذكر ليلة موتي عندما جاء وقال: (أنا لو نجيت، مدير دير فالصحيح  
ستوبخ، أطلب منك قداس صلاة لراحة الموتى في صيغة ري ماجور  
يضحك وهو يفتي) وقعوا هنا!

(سيدتي، لا يهتمي، عدك، اذهب ولا تعد، لا أخاف الموت للعين، ما  
الذي يستطيه الموت أمام موهبتي؟ قلت له، (يضحك): ها أنت ترين!  
أنا لا أموت! (يضحك)، ابتك هي موهبتك (يخرج فيعته): انظري!  
إيريبيا: فيعته؟ موزار، أين عثرت عليها؟

موزار: في اللجة!

إيريبيا: أحملني إلى اللجة التي تتحدث عنها.

موزار (ضاحكاً): ما رأيك يا عزيزي دانتلي؟

دانتلي: لا تتسرع يا عزيزي موزار، لنعد بعد خمسة قرون!

إيريبيا: هو الوقت الذي يكفي لممارسة بعض الجنس، رعشة عين.

(ينسحبان مباشرة)

ممثل الصليب الأحمر الدولي: الثروة العالمية تهرب، ماذا سأقول  
لرئيس الصليب الأحمر الدولي؟ ولرعاة الفن وللأمم للتحدية  
ولوزير الداخلية؟ (يتجه صوب إيريبيا): أنا المسؤول، عليك أن  
تجدي التماثيل، بما في ذلك التمثال الضائع وإلا افترسوني نيتا  
(تنظر إليه): سيدتي. لا تقولي شيئاً، كلماتك ترحلني عميقاً.

## المشهد الحادي عشر: تقسيم أوروبا

أوروبا مستقلة، فاقدة الوعي، على الأرض، تحيط بها طيور ضخمة  
تقترب من أحشائها، يدخل جامع الأعضاء البشرية الأثري وقد أمسك

إيريبيا: أي تماثل؟

الممثل: التماثل الذي ضاع!

إيريبيا: التماثل الوحيد الذي يمكن أن تشاهده هو أنا!

للممثل (جائراً): سيدتي، أنت، التماثل المفقود كانت له قدمان  
جميلتان، كانت له أرواف رائعة، كان له نهدين مكملاً.

إيريبيا: (تمزق فستانها كاشفة عن جسدها): هل هذا يناسبك؟

للممثل: سيدتي، أنا يقيم، لم يسبق لم أن مسست نهدي امرأة، نشأت  
وترعرعت في ملجأ أطفال ضائعين، وفي الرودة كانت هناك تماثيل  
تعودت على محبتها، كنت أهيئ بها كما لو كانت أسرة لي، أحد هذه  
التماثيل كان امرأة، وكان أية في الجمال! وكنت أعتقد أن تلك للرودة  
هي أمي، مسخها ساحر في صورة تماثل، مساء كان ذلك حلماً،  
وفي الصباح يعدني الجميم، كانت أمي تكشف نهديها للجمع،  
للغرياء، للسريين من اللاجئ أنفسهم، ولغير الأسوياء، هكذا كنت  
أنصور، وكنت أحس نفسي مبعداً، إحساس لا حقني عدة سنوات  
وتحول إلى ألم عميق، أرحوك سيدتي، تدثري، فقد يراك أحدهم.

إيريبيا: لكن.. ماذا تريد في نهاية الأمر؟

الممثل (بلهجة جافة): أحضري لي التماثيل!

إيريبيا: أية تماثيل؟

للممثل: التماثيل التي أحضرتها إلى بيتكم.

إيريبيا: لا تماثيل لدي.

للممثل: مجرمة! سأقتلك.

إيريبيا: أنا لست مجرمة! أنا ورماتي!

الممثل: أنت عاهرة لا قيمة لك!

إيريبيا: لماذا؟

للممثل: أريد التماثيل فوراً!

إيريبيا: لا أعرف أين هي، ولا أريد أن أعرف!

للممثل: كانت في بيتك ووقعت وصل استسلامها بنفسك! لا تقولي  
بان

إيريبيا: أنا لم أوقع على أي شيء!

(يظهر دانتلي وقد ارتدى ثياب عصره).

Odonna in cui la mia speranza vige  
E che soffro per la mia salute  
In inferno le tue vertige

إيريبيا (فزعاً): دانتلي! دانتلي حي يريزق!

(يقرب دانتلي من إيريبيا ويضمها إلى صدره)

إيريبيا: جفت لساعديتي؟ دانتلي، أية أخبار لديك؟

دانتلي (وهو يتكلم بضم إليها ثوب ابتيها)

Se nuova legge non ti toglie

بشلاجة صغيرة، يطرد الطيور ويقفز لينتزع قلب وكبد ورتتي أوروبا. ويضع ذلك في الشلاجة ثم ينصرف، يدخل عالمان مختصان في الجمالجم، يقتريان من أوروبا ويبدآن في فحص جمجمتها. العالم المختص الأول: يمكنني أن أدلي، بناء على شكل الجمجمة، بفرضية أننا إنزله كائن بشري أثوثي، يعود تاريخه إلى الألفية الثانية.

العالم المختص الثاني: اسمعوا لي أن أعبر عن بعض شكوكي بصدد فرضيتكم، فهذه الجمجمة يعود تاريخها نوعيا إلى عصر ما قبل المسيحية.

العالم الأول: أجل، لكم الحق في هذا، أبها الزميل العزيز، غير أنه ينبغي أن تتأملوا طريقة تفصل الفكين.

العالم الثاني: غريب، فعلا هذا غريب، ينبغي أن نخلق لها الجمجمة لنرى كيف تتصل العظام وتلتصم: عظام جبهتها، وعظمة الجدار، وعظمة الصدغ واللقفا ما رأيكم؟

العالم الأول: إنها حالة مثيرة للاهتمام، إنني أتحرق شوقا للكشف عن الأعضاء الداخلية وعن المخ.

العالم الثاني: سيدي، أقترح أن نحمل هذا الاكتشاف العجيب إلى مختبرنا بهدف أن نتمكن من القيام، في حرية تامة، ببعض التجارب. العالم الأول: نعم، نعم، لدينا الآن موضوع دراسة يغري بشكل لا مثيل له.

العالم الثاني: إن الجمجمة أو علم الجمالجم سيقوم بقفزة كبيرة إلى الأمام.

العالم الأول: سنرسل هذا الكشف الغريب إلى متحف الإنسان.

العالم الثاني: سنحتفظ بها في شكل مومياء، ونكتب تحتها العبارة التالية: أمر ترائن إيسيتوريكوس، وجد في نهاية القرن العشرين في متاعمه ولها وجه إنسان.

(يتسحبان ضاحكين وهما يحملان جسد أوروبا).

للمحاولة الخامسة لخروج أوروبا من الزمن.

تنهض أوروبا وينهض ظلها، تتحدث ويتحدث معها الظل: إنه حوار ذاتي وأخير قيل النهاية.

أوروبا: (لأن ما أطلبه منك هو هل شاهدت العالم؟).

أنا: (لأن ما نقوله حين نرى.. هو أننا لا نستطيع أن نجده).

أوروبا: من هي الفتاة التي تحدثني هكذا..

أنا إنه ظلك هو الذي يحدثني هكذا..

أوروبا: هذا يعني أن أنا هو الذي يحدثني أنا؟

أنا: نعم.

أوروبا: إذن، قل لي من أنا التي تحدثت من جسدي وحرمت من

روحي، قل لي هل سبق لي أن تصوّرت لأحد في ذهنه وليلدني؟ أين ولدت؟ هل كبرت ووجدت؟

هل شخت؟

أنا: لم تولد قط، كنت طيرا خفيا لا يرى، يطير خارج الزمن، خاصة في دماغي!

أوروبا: لذي ماض إذن؟ هل أستطيع بيع الماضي وشراء جزء من المستقبل؟

أنا: ماضيك لا أحد سيشتريه، والمستقبل باهظ الثمن، لا يقوى أحد على شرائه، غال عليك، وخاصة، على أناي المسكين!

**المشهد الثاني عشر: فاتورة كشف حساب لأعضاء أوروبا الداخلية في السوق السوداء.**

نيرفستني: من؟

جامع التحف الأثري. أنا.

نيرفستني: هل من جديد لديك تريد أن تقوله لي؟ الأثري: لا.

نيرفستني: لماذا حثت إيس؟

الأثري: حثت لاسلمك شيئا

نيرفستني: ما هو؟

الأثري: استك

نيرفستني: تسحر مني؟

الأثري: ليس ضرورة

نيرفستني: أرني إياها فوراً، أريد أن أراها!

الأثري: عليك أن تدفع.

نيرفستني: أنت تعلم أن لا مال لدي.

الأثري (صارخا): وللشرب السوي؟ كيف سيسير نحو التقدم بلا

مال؟ ملايين من الناس ينتظرون على أحر من الجمر نتائج عملياتي

التجارية

نيرفستني: أين هي؟

الأثري (كاشفا عن دُخل ثلاثية اليدوية وفيها أعضاء أوروبا):

ها

نيرفستني: (مخاطبا الشلاجة) أوروبا، حبيبتي، يا بلد دمي، هل أنا

لأحم لم أراك بالفعل؟

كيف جئت إلى هنا؟ من الذي حكم علي بعمل هذه الألام؟

الأثري: إذا لم تدفع فلن تأخذ أبدا أعضاء لينتك الحية.

نيرفستني: أوروبا، حبيبتي، دمك يصرخ في عروقي (ييصق في

وجه الأثري).

الأثري: (الثن هو مائة وخمسة وثلاثون دولاراً في السوق السوداء).

ثلاثة آلاف بالعملة الألمانية. مليون ومائتان وثمانون ألف رويبل،

سياسيا، من سيؤدي الثمن؟

نيرفستني: لخرج، اذهب إليها القدر!

الأخري: وماذا سأفعل أنا بهذا؟

نيرفستني: تستطيع أن تقوم بعمل خيري، أو تقدم هبة إلى مستشفيات الأطفال الذين يعانون، أو ترسل ذلك إلى أطفال العراق والأكراد ورومانيا أو ألبانيا، جيورجيا، صربيا، أو إلى أطفال كرواتيا، ليتوانيا، أوكرانيا، روسيا، الشيلي، الأرجنتين، حيثما تشاء، أجل ابعد، افعل ذلك، سجله، لزم في، في أي مكان من جسدي، كل أحلامي- تماثيلي- لغاتي- أطفال- أنهاري- ثقافتي- بلادي اللابلادي، انساني واسمع كلماتي: لقد دفنت، خلال عشرة أعوام، الجمال الأيقونات لأفكارتي، دفنت صور صممتي الملقة على الدارات وأرى اليوم ما ضاع مني، ابتني زوجتي! أعمالتي الفنية! ذاكرتي! لم تعد لي ذاكرة! لا أعرف إن كتبت حيا أو ميتا.

لا أعرف هل أحدثك أنت أم أحدث نفسي؟ لا أعرف أي لسان يلهمني وبأية لغة؟ هذا الإلهام العاهر ألقى بي في الوحل، وأريد أن أنخلص منه، أريد أن أقيم محفلا للروح وأكتسح العالم بكتائب متعددة اللغات، بأمر مني، وبأمر مني من داخلي، يا إلهي! ساهزمك بكل فصائلك الملائكية، وأعطيك أمري الروحي.

(يدخل في جعبة عدة لغات ممكنة، ويجسده بشكل ما يفكر فيه)

هأنذا، هأنذا أنتحت نفسي بنفسي، جرا، مغرقا في السرد، حاميا نفسي من كل قيعة جمالية عابرة، أنا نموذج حي وطبيعية ميتة، لألق فوق الهباء، أنام ولقفا وأترك في مفتوحا، وعوض أن أصرخ، أنظم ثورة غرياء الجبص!

ممثل الصليب (جائرا)، سيدي الغريب، أين هي زوجتك؟ أين المنحوتات؟

نيرفستني: لقد أنهيت تحت نفسي بنفسي، وأقدم إليكم تماثلي هدية! (ويخرج الممثل مسدسه ويطلق النار على التمثال، الجبص يلمح بالدم)

## المشهد الثالث عشر: روح أوروبا بين الخفة والضجر

نيتشه: ألا تعرفون أين مضت تلك السيدة؟

غوغل: أية سيدة؟

نيتشه: السيدة التي كانت ترمم التماثيل وكانت تريد أن تمنحني عينيها!

غوغل: لا أعرف!

نيتشه: لقد ألزت في رغبتها البرينة بخصوص السعادة.

غوغل: لا أعلم ما الذي يجمع بين تلك السيدة وبينكم. أما فيما يخصني أنا، فأنا سعيد، ويخيل إلي أنني في روسيا: أمام عيني الآن موزلقونا، ملاكتنا، ضباطنا، فلاحونا، مساكنهم الخشبية السوداء، باختصار: إنني أرى بأم عيني روسيانا الأرثوذكسية برومتها، وأضحك عندما أتذكر أنني أكتب (الأرواح الميتة) في باريس: لدي روح ميتة لهذه السيدة، وأنا في انتظارها.

نيتشه: الأمور الكبيرة ترفض أن نسكت أو نتحدث عنها بمغلفة تعني الاستخفاف والبراعة.

غوغل: هل تطمون أن رئيس لجنة الرقابة في موسكو يعترض بشدة على صدور (الأرواح الميتة)؟ لقد كان يصرخ: (كيف؟ لن أجيئ هذا، الروح لا تموت، والأرواح الميتة لا وجود لها، إن المؤلف يهاجم عقيدة خلود الروح).

نيتشه: رغم ذلك، ففك حقيقة، وقد اتخذت كل الاحتياطات في مواجهة ضيق الأفق الألماني كي أتحمّل هذا التشاؤم الأقصى وأتجنب وخيم العواقب، هل كان علي أن أجد وأيا مخالفا؟ ربما اعرف أفضل من غييري أن الإنسان هو المخلوق الوحيد المندور للضحك، فهو الوحيد الذي يتعذب إلى حد أنه كان ملزما بانكار الضحك، والحيوان الأكثر حزنا وكأبة هو الأكثر جدلا، كما ينبغي له أن يكون، مثلا: إن الحيلة هي السبب في إكفاء الحروب!

غوغل: يبدو أنك على معرفة بكل شيء، هل هناك حروب أخرى ستحدث في أوروبا؟

نيتشه: إذا كنا سنتحمل مشقة ألا نتنبأ بشيء، فالحال سيكون مغلطش البال، ولا أعتقد أن لحدا سيكون أكثر تعاسة لأننا لا نقوم بحرب غوغل: إذا كانت (الأرواح الميتة) قد هزت روسيا، فذلك ليس لأنها كشفت عن بعض جرائمها أو أدواتها الدلخلية، ولا لأنها لبّأت عن الرذيلة الظاهرة أو البراعة المضطربة، لا شيء من هذا قط، وإنما، ببساطة لأن الرقابة منعت الكتاب (يضحك).

روسيا يا بلد الأفلاق المغلّلة السامية التي لا تعرفها بقية الأرض! إيريبيا (تأثت): سادتي، أعود من الجحيم، محرومة من الجداد، محرومة منها ولا أحد معي، أتسكع في الطرقات، عامرة شقية، ولا أريد لحدا يبيكي ما حدث لي، لا أريد أن يبيكي أحد لأنني فقدت ابنتي أنا.

نيتشه: Guten Abend، سيدتي، كانت ابنتك، قبل ثلاثة أيام، في شقتي، وضمت حذاءها فوق سريري، خذيه، إنني أملك له، إيريبيا (وهي تحمل ثوب وقبعة وحذاء ابنتها): حذاءها! كفكهم سخوية مني! أين هي؟ لقد تخلى عني الجميع مثل كلية، أليحوبني وإلا نحت!

نيتشه: اسمي، إذا نحت فسانتهك! انسي هذه التراجيديا الدائمة  
وارقصي على إيقاع قصيدتي. ذنب أشهدهني على هذا:  
إنك تعوي أفضل منا نحن الذئاب.

قال لي ومضى،

ورأيت بأم عينك ما لم يره أحد من الولايات  
غير أن لذة الجحيم لم يعبرها أحد من الحكماء.  
أنت تتشرح بليلال جديدات.

وجرحك أبدع صخاري بليلات.

وإلى سحر هذا الحجر.

يركن قلبي للمتهب المتاع.

تغنيه سعادة لا تطاع.

بعيدا عني وأمامي، في بحر الظلمات،

فوق هامتي، ألقى قصبة وأصطاد،

وأنا من يقسم بين يديه العابرون.

إيريبيا لا رغبة لي في القسم، أنا كلبة ميثوس منها، تلاحقني  
أحراسي

نيتشه. جيد. ارقصي إذن أبعد من الماسي الحقيبة، ابتك تعلق عبر  
الزمن، وهي أسعد منك، خذي هذا الحذاء، وارقصي ابتك، قادمة،  
أؤكد لك ذلك.

(تبدأ إيريبيا في الرقص وهي تردد كلام نيتشه)

غوغول. لي الشرف، سيدتي الغالية، معي شيء لك. أحتفظ به في  
كيس نقود صغير:

(يخرج قصاصة ورقة من الكيس ويسلمها لها).

غوغول. خذي، هذا لك!

إيريبيا. أي شيء، هذا؟

غوغول. روح ابتك الميتة أوروبا.

إيريبيا: نيزفستني، ساعدني، لقد ضعت في متاهتنا، تعال يا  
نيزفستني! ابحت عني مرة أخرى، لا شيء هنا، لم يفضل ولو جزء  
يسير من حلم سعادتنا، نيزفستني، أين أنت؟ قل لي أي شيء،  
انيس بكلمة! أوروبا، وليدي من رياح أيديولوجية تريد إنقاذ حرية  
العالم، ابنتي، دمي، يا فنانتي وقودتي، ماذا صنعتي بي؟ أوروبا،  
ابنتي، ابنتي المسكينة، أنا أتهد لأنتفك!

ممثل الصليب الأحمر الدولي (يلقي أزرار معطفه). سيدتي، لم يعد  
لديك من الوقت سوى خمس وثلاثين دقيقة لتكملي ترميمك، وأنا  
الآن منشغل بإتمام خطبة افتتاح المعرض للسيد الرئيس، نسيت أن

أعبر لك عن تعازي لموت زوجك.

إيريبيا: تعازي؟ لكنه حي؟!

للمثل: إنه خلط كبير في حياته، فزوجك ميت منذ سنوات، وأنت  
تعالينه كما لو كان حيا! أؤكد لك أنه ميت ونسبه الجميع!

## المشهد الرابع عشر: موت الفن، الحياة بالفعل

إيريبيا. أصبح في قصور ميثوس التي ضاعت فيها ابنتي، أصبح في  
مدرجات دلف وايدور، في مسارح ستوبوي وليهنيدوس، إيثاكيبا  
وطروادة، عودي يا ابنتي الصغيرة، عودي يا أوروبا، عودي يا  
طائري، عودي إلي...

كانتور: سيدتي، تطير العصافير مسافات لا تنتهي لتعود إلى  
أوكارها، الناس يعودون أيضا من أسفار قصية، من نجا من الحرب  
أيضا يعود إلى أهله وذويه، تتعالى صحبة المنتظرين: ها قد عادوا،  
كل مرة تنهي لفظة (عودة) تصاحبها عاطفة جياشة، لهذا تغل  
فكرة للمسرح فوراً، لكن ليس مسرح للشهد على الركع، وإنما أمر  
لآخر غير ذلك: من ينتظر هو الجمهور، والذين يعودون هم الممثلون،  
علينا أن نبدع فرجة تجمع وجهي هذا المسرح في هذا الانتظار وهذه  
العودة، هناك في كلمة (عودة) السحرية سر من أسرار الحياة  
الكبرى هو سر الحزن البشري إلى العودة، والحياة في الزمن  
الحاضر فرار في الحياة، صحو لا يجد يريد استبعادنا كلية،  
النصف الآخر من الحياة يجري في الجزء الآخر من الغرفة الصغيرة  
لخيالنا، لا أحد يقتحمه، لا السلطة العليا ولا العسس ولا القضاة،  
هناك في العزلة، تغل الذاكرة فعلها بكثافة، ولا يكون هناك لاختلاف  
بين الزمن الحاضر والزمن الماضي، يلتحمان، يتداخلان، ولغة  
(عودة) ترتسم بمعنى الحياة العميق، وحينئذ فقط تبدأ في الحياة  
كلية: إنه زمن الفن، أنظري، سابئين لك ذلك  
(يخفي كانتور، صمت تام، يدخل نيتشه، غوغول، دانتلي، موزار،  
ويجلسون حول إيريبيا).

نيتشه. أخيراً جاء الوقت.

غوغول: قليلاً من الغذاء للأجيال الجديدة!

دانتلي: معذرة، سيدتي، هل بدأ الاحتفال؟

موزار. أخيراً، بعض التسلية!

ممثل الصليب الأحمر: سيدتي، للعرض سيبدأ بعد دقيقتين ولم

تبدني حتى ...

الجميع صـ (للجميع) هل أنتم مستعدون؟ (إيريبا): هل أنت على استعداد؟

خاتمة، طائر ما بعد تراجيدي

تأيرت يقل من عمق الركب، ودخلته مثال سرعان ما يتكشف لتظهر أوروبا وقد تزينت بحلي ومجوهرات وتماثيل صغيرة ومغطاة بالطين، تمسك بقنينة صغيرة تحتوي دموعها، تفتح فيها ببطء وترنم بمناجاة أشبه ما تكون بالترتيل الجنازي.

أوروبا، أنا من صنعت في اللثاء، أنا أميرة مقدونيا التي عثر عليها علماء الحفريات وعلى دموعها سبعة عشر قرنا بعد موتها أنا التي يكبت على قبر هيوليت، أنا التي أحمل بين راحتي رماد بمبي، أنا ابنة غولغوتنا التي يكبت بين يدي لشع امبراطور روماني، أنا الفتاة التي بيعت في أقبية قصر السينور، أنا الفتاة التي يكبت من قيودها زمن محاكم التفتيش، أنا ابنة يهود السلام، وأنا من صلبت وسقط رأسها تحت القلعة على جسر نهر السين، أنا الفتاة التي اغتيلت في ثورة أكتوبر، وأنا فتاة احتفالات أوشفيتز، أنا الفتاة التي لعقت دم بودابست، ابنة يان بالاش، نزيله ماتم بوخارست، أنا ابنة غرينكا الجديدة، أنا الأيرلندية التي اقتضت بكارتها واغتصبت ولا حق لها أن تجبض، أنا ابنة الباسك الذين فارقوا الحياة في سنين مدريد العسكري، أنا الفتاة المحرومة من الخبز والطحين والشمس في الجزائر، واليوم، في المدن الجائعة أقر ألا أبكي بعد اليوم. انتهت تراجيدتي كل الولايات استهلك، وما كان لا يحتفل في هذا العالم فلتعوه، اضحكوا إذن، اضحكوا ما دمتم كلكم قد أنذبتهم وحسد القرار في حكمكم، إنكم أثمون، اضحكوا أيها الايديولوجيون، المنتهون- الأميون للحديث، اضحكوا فالتاريخ قد انتهى، ماتت الايديولوجيا، ولم يفضل لكم سوى الفرح- ماذا تنتظرون إذن!

حاشية:

لا مركزية المسرح البوليفوني

هل يمكن الحديث - في حالة تجربة الكاتب المسرحي المقدوني جوردان بلقش عامه، ومن خلال نص (السعادة فكرة جديدة...)-

عن مسرح بوليفوني؟ عن المسرح البوليفوني؟

يحتاج الأمر، هذا الأمر بالذات، إلى تأمل نظري دقيق وبعيد الغور،

لأنه يستدعي نقبضه المسرح البوليفوني، الكلاسيكي كله أو جله، ربما، في التراث الدرامي الإنساني الكوني، من إسكتيلوس وسوفوكليس ويوريديس إلى الآن، ويستدعي، في الوقت نفسه، البحث في/عن خصوصية المسرح البوليفوني كما قد تنصوّر عامة، وكما يمكن أن يكشف عنه ويستجيب له مشروع مثل هذا الذي يقترحه ج. بلقش، وسواء تعلق الأمر بهذا النص أو ذاك، فإن النص الذي بين يدينا يكسر أهم مكون مركزي ومفترض في المسرح للونولوجي، وهو مكون المركزية أصلا بكل مظهراتها ومظاهرها في التخيل وبناء الحكاية (الميتوس) واللغة والكتابة والخطاب والنص واللغويات (Lenonce) والرؤية للعالم والتخيل، وبقية المكونات النسخية للمعاقلة والكامة في مثل (Magmet) أي نص مسرحي، أي مكون الشخصية ومكون الفضاء ومكون الحدث، ثم مكون الزمن: لم لا؟، أي (البناء) لا الشكل وحده كما قد يفهم في التخليج المجرد، بهذا نفترض أن للمسرح البوليفوني براهين، تبعا لكل هذا التكسير، على قارئ ومعلق يؤمن بالتعجيز والتعددية والانصات إلى الأصوات للتوارية خلف نظام الحكاية وسيرورة للفظون المسرحي باعتباره كلاما، نعم، لكنه (قول، أو يظل قولاً) قابلاً للتسيب والنسبية دون أن يفقد نسبه وسلالته المهاجرة في نظام اللغة الذي يقوضه للمسرح البوليفوني ويدعوه إلى التوارية والزوال بشفاقية كثيفة تجعل هذا القول ذاكرة متعطرة، وبذلك يموت الخطاب بالمعنى الراجح والمتصلب الذي تباعه البلاغة وحدها وتصبه ملكا على عرش الحقيقة.

بعبارة أخرى: للمسرح البوليفوني- في حده الأول وهاته الأساس- مسرح بعدة أسئلة وهويات وسلالات وجنولوجيا نصية- جمالية- إبداعية- أنجازية معقدة في الانهائي الأدبي، خاصة على مستوى المرجع الذي نفترض أنه وارد ومشترك، أو على مستوى المعاني الرسومية التي نفترض أنها دلالات قصصية، لكنها سرعان ما تتعطى وتخفى وتشيع، وإن كانت قد تظل مشغلة في تفاصيل فعل القراءة والتلقي، تفاصيل تلتقطها ونحن نقرأ أو نشاهد ثم نمضي وقد سحبنا منا حقيقتنا وحقيقة المسرح: إن الأمر يتعلق بأغراء التاريخ والفيلولوجيا اللذين يلحان ويدفعان بنا إلى تسليان تاريخ الكتابة، التاريخ الأعلى، والقطعي، على حساب تاريخ النص وحده من أجل تحيينه وحده، المسرح بهذا كتابتان، تاريخان، وبأني للمسرح

البوليفوني للمحو والتشديد، محو وتشديد البقايا العالقة، محو وتشديد الاحترقات والشذرات، المسرح البوليفوني، إذن، مسرح انفجاري، يدمر ثبوت المعنى ورسوخ اللفظ، ويقترح الانفلات من لغة البلاغة إلى بلاغة اللغة المحتملة، البلاغة التي تجهز على الرؤية الأحادية للكون.

هكذا نهاجر، من خلال نصوص وكتابة المسرح البوليفوني، خلف أشباح وظلال ورميزات متعرجة، تكون منسبة ثم تقبل الينا مقبلة محتشمة وتقتحم مجرات يقيننا المتبلس الذي نحتمي به مرغمين وقد تخلينا عن قدرتنا في قتل الاستعارة أو الكتابة للغروضتين، تدعونا إلى ممارسة غواية تدارك الدليل وتأسيس الدلول وإلى نبذ الدلالة للتخشب بحثا عن ندال، عن التذلل (La signifiante) بدون توقف وملاحظته أينما كان قبل أن نسبح في خضم الألفوريا وحدها، الألفوريا الفاتنة والكاسمة باستمرار، ويكفي- لهذا الغرض- أن نقرأ نص (السعادة فكرة جديدة في أوروبا) لنذكر مجمل ما ذهبنا إليه وسعيانا إلى طرحه واقتراضه، فهو يلوي عنق الترجليدي المطلق ويبيح عن/ في (الترليدي) (Le tragique) لكن بدون تكريس للبطلنة المحككة أو الإيماء بالتلفيس والتطهير كما عبرت عن ذلك جل نصوص المسرح الكلاسيكي على يد أمثال راسين وكورناني، كما أن نص (السعادة)... يحاكم التاريخ النصي لهذه الترجليديا لتأسيس ترليديا بلا نص أو تاريخ شذري حفري لما هو أكبر منها في حدودها المعمارية، ويستدعي شخوصا من داخلها، من داخل حومتها ودوامتها، ليحطها حية ترزق وتمشي في أي مكان ومستخدمين بالفجعية والفقدان والتلاشي كما ينبغي أن تكون لا كما شامت أن ننظر إليها في صفاقتها مرجحيا وثقافيا، ولأن الأمر بهذا القصد والغاية للمضاعفين، فإن بناء النص الترليدي، كما يعبر عن ذلك مشروع ج. بلغنش، في مسرحه البوليفوني الخاص، يمتزج فيه عنصر للتأشير الركيحي مع عنصر الكتابة إلى حد أن عناوين النص الفرعية في كل لوحة- باعتبارها مناصات- اقترح للرؤية البصرية حين حدوث فعل للشاهدة وقبله فعل القراءة للنزج للفظ الأول استحضاريا بشكل فوري، وبذلك تشيد فضاءات الحدث الهندسية بهندسة متداخلة بين البصري والترميزي، أما الحوارات فهي منذورة لمنح الأشخاص وغبها وقناعها في التعري والانغماس إلى عالم الترليدي المظلوب، فهي (قاتمة)، معددة للامع والسمات، لكنها متوارية تحترق غيرها وتشده إلى زمن أخذ في التصاعد والتعالي ومهدد، في نفس الوقت،

بالموت وتحلل المكان والذاكرة

كل شيء محتمل إذن في المسرح البوليفوني. «الحقبة لا الاختقال لقتل (الاحتقالية)، السخرية (العقلية) ضدا على السخرية «اللفظية»، الغنى المركب مقابل غفلة الحركة، سؤال الهوية، التيه، البكاء، والتفجع، وغير هذه السمات المتداخلة تشديد الحكاية- الأمثلة بشكل هرمي في كل لحظة، ومرة أخرى يتهاوى إلى الضميض كل «منطق»، مضلل للواقع: هل للمسرح البوليفوني، بهذا الزخم من المقاصد والأهواء، والتوازع، مسرح مفارقة؟ مسرح لممارسة المفارقة؟ أجل، إنه مسرح كالفارقة بامتياز وتكمن هذه المفارقة في كل مظهر نصي، كما يتضعب عبر فعل القراءة الخطي في انتظار أن يتحقق على الركن عن طريق للعجة أو الفرجة وغير تسبيح وتحولات الشخص.

لا يقدم هذا النص وصفا جاهزة للقراءة والتحليل والتأويل، ويكتفي بالتشكل والتكون والتنامي، ومن بدايته إلى نهايته المفترضتين يتحدى قارئه كما يتحدى عمليات إخراجيه وترجمته على الركن، خاصة مسيرورة مسرح غامض مثل المسرح العربي الذي بدأ منذ فترة طويلة يدور في حلقة مفرغة في حلقة المسرح اللفظي الشعاري الأيديولوجي ولحيانا: المسرح الشعبي الذي لا نص له ولا قواعد، وهما مسرحان يطبعان المرحلة بالنسبة إلى العالم العربي، وأعتقد أن مشروع بوردا بلغنش بامكانه أن يفتح عيوننا برحابة لتأمل كينونتنا وتأميم متخيلنا البائخين ثم تأمين فرجتنا المسرحية التي مهد/ يمهدها أمثال فاضل الجعابي ووليد عوفي. ولعل هذا وحده كاف لتبرير مقامرتي في ترجمة نص «السعادة فكرة جديدة...» النص الذي التقيت بصاحبه في صيف القاهرة، ١٩٩٨، ورحب باقتراحي أن «نقله» إلى العربية، وله مني جزيل الشكر لأنه منحتني مساحة القراءة الممتعة التي لا تنتهي إلا لتبدأ.

المؤلف:

جوردان بلغنش (Jordan Plenes) من مواليد سنة ١٩٥٣ (مقدونيا)، يقيم في باريس منذ ١٩٨٨، كاتب مسرحي وشاعر، صدر له من المسرحيات: «جل الآخرين» (١٩٩٣)، «السعادة فكرة جديدة في أوروبا» و«تاتلي الأزع» (١٩٩٧)، «زويجي الباريسية» (١٩٩٨)، وله أيضا «لخر رجل، لخر امرأة» (تحت الطبع)، قدمت له أغلب هذه المسرحيات في فرنسا وأمريكا وفي بلدان أخرى، ترجم إلى المقدونية نصوصها مسرحية لكامو وسارتو وجان جنييه (J. Genet)، كما ترجم لأرتو.



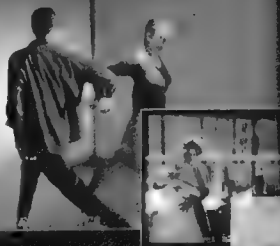
تافغو

ابراهيم نصر الله

[illegible]

# TANGO

## The Production



في سنة ١٩٦٠م وفي هذا العام، صعدت إيطاليا وتقدمت لفيلمها الجديد "التانغو" (الاسم). وقبل بعد أسابيع قليلة هذا الفيلم تمكن في الكرامة الواضحة التي سببها اتجاه محبيها، الذين انتابوا أن

مثل فيلم مثل هذا التانغو، وبمثل هذه القوة

بعد ذلك أُنشأت أفلام سانور، تصور باتجاه الكوميديا السوداء حيث تحفظ الحقيقة، ولكن وقد كان فيلمه يرمز فيروية جديدة لمساعدة هذا الفيلمين الآخرين الذين أنتجا في تلك الفترة (١٩٦٠-١٩٦١) وحصلوا على التقدير العالي خاصة فيلمه الأول الذي حصل على جائزة البت القصير من مهرجان كان عام ٦٨ وفي عام ٧٣ هُزم فيه لمرحبا ببطولة جائزة التانغو في مهرجان كان ٧٧. وكذلك فيلم (أدلة القوالب) الذي حصل على

جائزة التانغو الخاصة في كان ٧٦.

تصنيف "سودا" (بطولات) أفلام سانور، بأنها كانت تعكس في أشكال الفلم التي مارسها نظام فرانكو على مجريات الحياة العامة عبر السياسة، والفكر، والأدب، لتسلكا كانت حذر الفلم الجنسي وكيف استطاع أن يتجاوز إلى أشكال سلوكية غير طبيعية ومختلفة، ولهذا ما كانت ألفة الفلم في هذه الفترة من

على الذين شغلوا التي أنشئت سنة ١٩٦٠ بعد أن قرأت على ١٥ أصغر سانور، حرا في التعامل مع المواضيع كانت تعبر سانور من الترويض على عام ١٩٨٨، تقدم فلم (أدلة القوالب) الذي حاز على جائزة البت القصير من مهرجان بولون ٨٨، وهناك فيه موضوع حياة القتل في عالم

مختلفة حيث أنه أقر إلى حوزة سانور المواضيع التي عالجت في

بعض كارتونس سانور إلى فئة الكارتونس السايرة اليابانية الكرتون، والفيلم (أدلة القوالب) وشبه أجيال بواس (أدلة القوالب) إلى بعض أفلامه، فلم تفسر وأثير كوستاريكا الذي لا يفتقر للجمل نفسه بل لرواه

في السبعينات والثمانينات كرميت الحرية تنفردت بصور فنية حد أن قدم في التانغو عددا من الأفلام الفنية مثارا لعمله المثيرين الإيطاليين الجدد الذين تعود عليهم أثناء دراسته، وهذا حضورهم وإحساسهم باستعادة لملتهم في مثل هذه الموضوعات السبع الاجتماعية، الفلم حراق تصوير من فيلمه الأول (أدلة القوالب) الذي قدمه في عام ١٩٦١ ومع أن هذا الفيلم لم يستطع صيرورة جيدة إلا أنه واحد من أفلامه التي يمكن من أن يحصل ثمة قويا، فيروية فيلما (أدلة القوالب) (الاسم) عام ٦٦

وجه فيلم (الاسم) إداة من أفلامه الاجتماعية الفنية التي حكمت ذات يوم، ثلاثة رجال في منتصف العمر ومنهم ثمة بينهم في رواية يوم سعيد الأولى، بالتحديد معهم كل ما يلزمهم ليكون الفيلم ناجحا، بالذاتهم وبأفلامهم التناقض في الوضع العام القاتم، وبأفلامهم أكت الحيلولة الذي يتم إطلاقه عن سحر أو الرعب، وفي رواية جرس صخري تلوح بها، وبسرها للموتى، وهذا فيلم (الاسم) في تمثيله وموقفه، فاستمر مرعب.

بعد ذلك، وفي عام ١٩٦٩، أنتج فيلمه (أدلة القوالب) الذي ظهر بالأندلس والرواية والقصة، لكن القاصي في الحقيقة لم يكن من بلاده فهي حرمته، ومع فلم الفيلم يصبح المصور بآدم من السبعين، لكن ذلك، فالكاين الذي يتخلله سانور، أصبح المصور، في سلبية واحدة من معارف الحب الاستثنائية التي يبدو أنهم كانوا ممن خاضوها، وعزلا في الموضع وحده، في بعض بقايا الحب، وفيه أثر الموت أمامهم، فثما لأن سميت الأداة التي قدمها كانت مريحة، وهذا كما رأيت حذرة التانغو أصبح نمطه الفلمية، فيم أكت، فيروية، حيث يمكن القول بوجوده قدم يقتصر في أخيه.

وبسبب ذلك الأفلام عام ١٩٧٠، الفيلم من كان يتوقعه في التانغو، الجسدية المصورة التي جعلها (الاسم) جعل إلى الفلم السياسي، كما ما تلتها في تنبأ إلى حالات عدم واستقرار بينهم بأفلامه القوي القصير رواه.

تظل هذه الأحاسيس تتجلى في الأدب إلى أن تنحصر في لحظة غير عادية، تتسبب عندهم بعيدا عن الأداة المتعددة باتجاه أنفسهم ويبدأ إلى إطلاق النار على بعضهم بعضا، حيث يموت الجميع، ويستتبدل القتل الذي يوافهم لا سعيد، بل القتل يتقدم وتزداد، وهذا أن يتجلى هذا الفيلم، رغم مرور كل حرة السواد على إنشائه، أن يلحق مني بواقعا سانورا، ومن



# TANGO



لقطات ثلاث تجمع  
أبطال الفيلم  
ميغيل أنجل سولا، ميا  
مايستر، وسيلينا  
مارونا

ONE PICTURE PRESENTS

الحادث عكار، وقدم تشييد لصاحبها قبلا من العرج  
في هذا الفيلم الذي يبدو تنويها فنيا غير عادي  
لنصر الأسبان الكثر كإرمان سالورا، أخصيصا منقش  
لكل أنثائه التي استخدما من قبل وخصوصا في  
أفلامه كإرمان، الحب السحري، وعمر الدم المالح  
عن رافعة لوركا للمسرحية  
كل رسة سالورا أخصص في تانغو الموسيقى، رافعة  
الفيلم ومهندس الرافعة الأولى والرافعة الثانية  
النافذة، حكاية حب عاترة خارج الحسنة التي يتم العمل  
عليها، ولما الحكاية في علاقة حب مع الرافعة الأولى  
أو الحزن، ثم فشل لذلك كله التمرينات أو (محل  
الرفاق التي تشكل في النهاية العمل الفني أو  
الفيلم)

أفلام سالورا هذه، عند مختلف صدا دعوت السيماء  
أو تسمية، أنها متعملة في صياغة الحب والعكس  
والزمنية فسياسة الفيلم في حالته القليلة، لا بد من كون  
يمكن أن تصنع عملا فنيا، وتشكل لحظة عمل الفيلم  
فيه، أفق نقطة فيه، ففي حين تأتي البنية التنتيدية  
للأفلام صوبها إرميا التمس الأجيال، الشباب، تصير  
الفيلم سالورا تريبا عزرات ما قبل الإجماع، معاذرة  
عذات السالورا، فيه حصة صلاتهم، مع اسم  
الأسبانية والفن، والشعوبه الثانية التي تشكل لها  
العالم على الحسنة، لا تلة التي ساهمت فيها جاعرا  
وسكنا التي حصة حبات في راس  
العمل الفني فيه... هو مرحلة كونه، لا حكاية فني  
يعود به الفنان، خاصة في هذه الأفلام، التي يعادها  
الآن سالورا، لتد، رافعا

لا تخفي سالورا أبدا خلف الحق القوي، فبعض المصير  
الأمور على الحسنة كالحبات الذي يحرص على الأمر  
أحد عنه قبل إتمامه، وفاء، فلم يوضع ذلك الفيلم  
البيض فوق تشاله، ليم يبد في الحسنة للنفسية ومزاجه  
بما يشبه كثيرا حركة الساحة أعمال كارلوس سالورا  
في رباعية هذه تتم في العراء أمام أعين الجميع، لا  
التي، إلا لأجود الحسنة التي يجري عليها استعدادات  
العرض الذي من التوق، أن يتساءله الناس غير لنا  
صحية في الفني، التوحيد التحققي، لأنها الحياة  
فلم كارلوس سالورا هذا ليس عملا فنيا، بل هي  
ساعة للفن، ما عليه من ممارسة الحياة، وفي ذلك  
الحق كبير

ولا بدك عمل سالورا، وألست عذرت البرقة السباغ، لا  
سبب أمور حة الفنان، الإنسان للقطع التي يتم بر الفن

لغة الأفلام، فمختلف كثر من من الواقعية، المزه سالورا في  
كثافة النص أرحس رجال العصابات في التلوار، جديدا  
باعترا - أفلام الرقص - أرحس السمو ٨١، كل من ٨١، والص  
الصور (٨١) التي عت من أكل الأفلام شعبية في تاريخ شبه  
البرازيل الأسبانية، وهي مستندة من الماتة الفلاسفة  
وهو ما عفي قائد الأسباني أصلا، معاصر وقد نال سالورا في  
هذه الثلاثه العشرة العاصم سرجان بوجريال عام ٨١  
لكن بعد هذه الأفلام قدم (ساعات جميلة عام ٨١) و(توتيتا ٨٢)  
(الأرجل الخشبية ٨٤)، وجميع هذه الأفلام لمصر، تقتني  
إعزاز الروح وتعالج آثار الانتقام، وفي عام ١٩٨٨ أخرج فيلم  
(الورود) وهو وثيقة قيمة تاريخية قيمة تبيح على قصة حياة  
الفتى كارلوس سالورا، وفي عام ٩٠ قدم فيلم (المساحة) وقد  
فازت كارلوس، مع (محاكمة الفيل) ممثلة من جوديث الأفلام  
الأوروبية.

لقد كانت هذه المسيرة حرا لأحد منه التوصل إلى  
فيلم كارلوس سالورا الأخير تانغو والذي وضعه لجلالة  
أوسكار الفيلز فيلم لصبي لعام ١٩٩٩، إلا أن هذه  
(الحياة جميلة) اختطها منه

تاتغو

التي الوحيد الذي يمكن أن يكون على ثقة بأنه قد  
جهد لجمال فيلم (تانغو) ماريو سواريز. بلين الدور  
المثل الأخصيصي سجل أنجل سولا، من إخراجته في  
حافظ سبر، أوتعت فيه سيارته، بإفالة، ودلالة ذلك

الذي يؤيد. ويمكننا أن نلاحظ شيئاً نادراً هذا يستلزم أن  
أساس تصنيفات الغنية هي الأسس الحقيقية الأولى بصفة  
ومستقلة. وربما تكمن هنا فلسفة هذا الجرح ومنهجه الفخر  
والخبرة بأصل هذا حديثاً إلا أنه من حق القليل يبينها

جملتان أساسيتان تشكلان مفتاح تأمل قيم (تأمل) الأولى  
منع بلد التعامل الفني للعصر مع ذاته في لحظة انحصار  
إطلاق مع ما يقرض به وهو جميع. وهي ثمة ليست في  
الجمال مع الفن والضمير، والكيفية التي ولها ما بها في الظاهر  
والثاني، هي مثل تأمل الفنان مع ما يحبه الخلق ومع من يخال  
هذا المصير في حجب الحاضر للماضي والماضي  
تقول الأولى اللون هو دالة سعر بل العمل المادي  
والفهم والقدرة وسعة الاستطلاع فحينئذ عليه الحق في عمله  
الدائري.

أما الثانية، فهي تلك التي يولها ماريو مارينو شرحاً وافياً  
وذلك وهو يستلزم قول الكاتب الأرجنتيني يورجنس لافيني  
التي، الموصلة التي لا يمكن نسيانها، أنه خلاصاً لم يلاحظ  
نكر: وقال الفني بعيداً، يعتقد أن هذا هو هذا الفنان  
الأولي التي تشكل صورة الفنان

يفتح كارلوس سورا القيمة عن جديد يهيمون يورجنس  
الجدول، استعرض الكثير في إطار عامة صوب الفنية، في لحظة  
يعد لها ما هو، هذا العلم الفني الذي لا يستلزم أن يكون  
لنحو في مطلع خاص به، ومن هذا السبق بصرف البرهانية، يتلوه  
أن علم الفنان، كما أن أن لفنان الأول هو محاولة ربط متشابه  
يبدو أن ما يحدث من خبطة للسعر، يتم ويشتد خبطة لفنان  
جداً، وما الصرح على لا جودها، هكذا لا يعد سورا الذي الخطر  
سور مؤلف تقريباً، وأحياناً تجد القيمة لفنان الخبطة في الجهد  
القدرة للسعر، وهذا ما ليس العنصر، لأن لديه من الحياة  
لكة ومن يذهب، وهذا في هذا الاتجاه، وهذا القوة الكلية للفنان

في الفن، ومن هذا السبق القوة الكلية في جميع الحالات، وهو ينفذ  
ماريو سوراين. اللحن الذي يبين لنا فيما بعد أنه يعمل على  
إحراز مرض عدواً (تأمل) تأمل صخرة مع ويدك ما يجب عند  
تأني أغنية من خارج الكادر أغنية طويلة، كاملة، يسوء فناء تردد  
الحياة عربة جازيا صديقي

بعد الألفية هذا محاولة للتجسس على الفهم الفني الذي  
تراه على الشاشة أمامنا الجرح. ولكنها ستكون كتابة المحضر  
الوهمي الذي يتولد به الفن في خبطة بينه وبين الفن، باعتباره  
سلا للفن. لأن اللغة التي للفن اللغة الخاصة من خاصته، أن كنت أن  
تأني من الكيفية في العرض الذي يعمل على في صيرورة فن

وهي جزء من العرض فناء الجرح، الأكثر لأنها ستقدم بطلت، وتعيد  
ألماس في مشهد جميع بعد ذلك كما لو أنها قد بدعا في السطوة  
الأخيرة لإتقان ماريو من الفرح

في هذه الخبطة تبدو لغة ماريو علق بطة، كما نأنا اللغة  
هناك كان في جبل لير. ونحن يضي سورا عن علة السبق لورين  
ما دور في الجبل ماريو، بشر ما را حدث له من جرح في الفرح  
يتم على الخبطة لفنان، ثمة لورين يجيباً، تنشئ عنه، أو لا تباله الفن،  
يستل خجروه ويقلها، لكننا فيما بعد سنرى لورين نفسها لورين الذي  
أول في العرض للبرسبي، قبل أن تظهر الفتاة الثانية (أليسا) لتكمل  
مركز الخبطة متحمية (أليسا) بعيداً نحو الجبل الثاني

عنا يحدث الالتفات، الذي تحاول فيه أن تعرف جسدك، دون أن  
تظهر ما جازا تأملت، بل إلى اللحن العنصر، تاريا أم رعته الريح  
أو كل ما في الأمر أن ما يلاحظه جود ترميزه لسورا في الفن  
فإن أصلا

يتيح للكاريوس، سورا حرية الوجه في أن فصح الجسد دون أن  
تسلكه الجرح مع باقي عرته، أو الفسحة، والفتاة به، جرح مستقل  
من العرض للمرح، أن علاقة حليفة كل ما في الأمر أنها تحدث بين  
تدلة للمرح، بل أن تدري أليسا تخرج أليسا الرجل الكثير، للتعلم الكثير  
في إنتاج العرض، والذي كان سورا وراءه الفنان في ماريو  
لأحسن قرأها الفنية لفتي ممجبا بها، مقداً في ممجبا به، وما  
يحبس لها الفرح تحت حمار أليسا مزاجاً، وأن أليسا في بياضها على  
ما تفت به، لا تسبق وأن تقرأ لها، لا سيقها إلا ما فجوة

أن هذه التتلمذ تبدو كما لو أنها خلج العرض، السورة،  
حقيقة جرح، بصور لنا سورا، علم ربحا التتلمذ ما يفهم ماريو في  
الفرح حبة للوسيلة لا يجرى لصيد بسورة مباشرة، في ليرة  
الفرح من الجسد التي تحول اليوم إلى جرح، جرحه الشاذون،  
يحدث تحدد الخبطة الصغرى منطوية للفنان، ولذا فن في جبل ويتج  
يجر أن يركب منة لفنانة حسنة التي قد تتسم غير أي إنتاج فني،  
وهي ليرة الثانية عندما يتم الحديث من للفني، حين يرى للفن الذي  
مكن كرافية المصراع أصلا يستل لفتاة لفتا أليسا. أن نيش جراح  
الفني عن استحضار مبالغ العرب الأممية الاستيعاب في الجرح  
الصغرى التي. لا يمكن أن يجمعه عمل موسمي مسرحي في هذا  
الزمان

لكن هذا الجرح الفني يصيبنا يشق في كون هذه التتلمذ  
خارج أية لغة للفن المسرحي أو الزمن المسرحي فناء بعد ذلك،  
نحن نعلم ماريو الفورة الأخيرة بحسب السطح، وشرح النصيب  
الطرفة في الفني، وعدم رغبته في التصديق لأي مفيد يمتدح بطة،

ويصفق اليه فعلا كل من يمسح المرفأ، يُصغف سائر الأحداث ويحول القضية كلها إلى لحظة حيلة حكيمة، حتى يقوم أحد الرجال الذين يحملون الصالح اللنج، مثيلا على طين إيلينا لحمة فاته، ويحذر صرخة ماور من مخز العرس لا ويرفض نحو الصلابة صراخ جوع قراصين يبلغ حقيقي، ويصرخ أجبار في الحقة ذاتها ويديه، وهناك ترى إيلينا غارقة في دماء الحصاد طول، قبل أن تنفتح حينها، لتندرك أن ما يحدث ليس حقة وثيقة لتجديدات أجبار لها بالمثل، بل في معركة بل ذلك جز، من الليل المسرحي، فما يلبث أن يقول ماور: انظر أني ألقطت الصرخة في الحقة في القمامة، ولكني حين ساعدت الإقاع سأجني في ذلك!!!

إنها عبقورية كارلوس ساورا، الفلمورة حتى حين كرهه الألمان النازيون، التي تخلت لها السلف بين المر وما يرب إلى بقوله: **السلطة كلها مكتوبة أسود حلالها**

\*\*\*

ومعيدة عن القلق، فقام الذي يحرق فيه العلم فنيا، يمكن أن نذهب لثلاثة يمين مطوية للفرقة التي ذهبت إلى صحراء مع فواصيص كارلوس ساورا نصه، فالفلم الذي يسمى لتقديم مسرحية غنائية، يسمى لتقديم سرقة القتل السلطة ماور ساورا، حيث يظهر ومنذ المشهد الأول، جلا إلى الحد السابع من عمره بغيره، مطارا ماخذه الشخصي

فكرة للزقة، إنسانته القتل بأنه لم يعد مغلوبه لأنه أصبح ما يكون (أشد عجزا وجوب الصغار القاطلة) ثم إمره ليهول للسلطة الزمنية التي تنصه من بقية منه (إيلينا) إنها في ثلاثة والعشرين ويحضر ما أنها لم تنزل في الثانية عشرة لا خير، وأبل حب للفرقة وهو يقتر عمرها، جزء أساسي لدى تمثيل إنسانته صوره، ولذا فإن الفلم يقدم كرجل منه تماما على المسرى الإنساني الفلم، وإن كان يقدم في مساعد تالية على أن رجل حبل على خنجر خاطه بأشتر لم مع فته بحيث لا يسمح لأحد بالتدخل في صيرورة، وإنها كن الصغرة بابا، لطفل الذي يراه ما يقدمه أكثر وهو يولد ليبدأ لا يغطي إنسانته بوجه حياك الشيا (ما الحالة التي عليها) أنصر بانتي غنيته وقتي، وكل ما نطقت لتي سمعت يبلغ لفظ لأجنيب الفرق) وفي مؤلفه طويل يروح في الفسز ليلأ أثناء وجوده وحيداً (للدية فته بوفرة من لمة كيف نطق؟ ولما لفتت) لقد انصرفت ولم حياك



كارلوس ساورا (اليمين) مع فيكتور ستورارو

رجلا يصارع أمام امرأة تظهر، رجلا يقع في الحب، يلاحقها بأسر يقول له أحد المعلقين معه في بداية الفلم (إن حياتك كلها كانت أنته لحظة ومضى رجل يصف من العلية التي رافسته في الساعات وروشتك أن تقته، وفي تلك اللحظة يكون حين صيق بالفتاة الذين ومضى فذة إلى طر أن يبعد الآخرين عنه، ولكن ذلك أيضا، حين أن تلك الفتاة التي لا تحبنا ترضى عن أي إجمال كثير حقيقتها، ماور السلطة بيننا وبين الله تصيق، وبيننا وبين سلطة كسلنا تصيق أن مشوه ماور أمام إيلينا في الفلم يبدل الأسم، حتى يفسد مرتبكا مطلقا يلمس من كلمات نطق، كما لو أنه ليس ذلك الفلم المصلي الذي يولج في محاولات التلذذ من كركه ومن ضيقه في الفلم ولا شيء، يهز هنا سوى ذلك الفرق الهائل الذي يصور به بين جيل يحاول أن يتحاشى لفتن إله كبريا تعذب أكثر، ومن حبه يات في

أصمخه صراخ فضاء ليلها الصبر خالداً من عرشه، جاريوس ساورا سيرة الذاتية الخاصة، وما ألت إليه أفكاره تجاه الفلم، وهو يرى جميل للفيلم الفنية الكثير التي تعكس طريقة فهم روحية في عصر صير الشاشة الصغيرة ومعايير الصغلة وبما، فساورا أيضا في صرطه، وقد ولد عام ١٩٣٧ وهو مخترع أيضا، ومضى وقد أوجع الصغار بين اللذان والشخصية حين يخطبها، كما قلنا، يحملان الاسم الحقيقي

أنا على صيد سمكة لاجئاً وبليغة سينمائية ليفتح ذلك وأخضا، عن الموضوع الأسلوب، وهو سمه أيضا وإعزازه على أن تكون بقية حله لجيد (تلفز) للغة ميا ليسترو، صيرة القصة لورا ديل سول، بقية فيلمين من هذا الرياية (المر السحر، وكرون)، ثم يقدم صفة تكاد تكون سيرة مطابقة للبيئة الفلمية، وأنه أمر يصح التساؤل هنا، لكنه من يقدم للزقة الأخرى الفيدة القصة كرسيتا فويس، يتنازل قليلا عن الشبه الذي كانت تتمتع به تلك الفتاة التي كانت تنقل بزوايا قصص تلك الأساطير، ويمكن أن يفسر ذلك ما سرح به ساورا ذلك يوم عن إنسانته الخاص صورة القصة التي يمكن أن تكون طيبة كترين، (بذلك جيفرا كان لاسم كرون مائة خاصة أنني لست أعرف لماذا كنت أربأ أيضا هذا الاسم باسمه) حبة من الإنسان، شعرا أسود، شعاعه مستطال، وعظما رافعا كعبي خال حكاياها قصة بدائية تسير غاشرة من الأرض ولا يمكن

استعمالها إلا من خلال صلة الوجه المتوسط (وَجْهًا) وفي هذا الوصف ما يجعل أيضا إلى فيلم (تاتلر) ويطبق: سواء أكان يعمل هذا على خلفية المشهد الفارسي وحكاياته حين يمزجها بمشاهد من الحرب الأهلية الأرمنية، ويستعمل صورة القميص التي يستعملها بطل القصة الذي يربح تحت البشر.

يبدأ سارو دائما عبر تاتلر على التخلي عن أي شيء من الملمس (هيكلة للفرج)، ويعرفنا في ألماتة لعالمين إنسانه التي تشكل صورة رابعية على مستوى الشكل وعلى مستوى القول، وفي ذلك ما يفسد الاعتدال إذ كيف يستقيم صرح أن يقدم العاصف نفسه دائما في فيلم صمد مثل ما كان أساتذته أيا من عاصره من فنون القول، ذلك ما يشهد رغبة الشعري التي يفسد السرح وأحجار السطح التي تحلل الخصائص، ورغم أن رغبة التطويع لا تتغير ولكن القوة لا يغير. وهكذا لأحجار، إلا أننا نقرون على أن نستخدمها لنفهم ما لا يخص من التباينات، ولكن كل لعبة جديدة بالضرورة في كل مرة. ثم إننا نستطيع الذهاب إلى هذه النتيجة من أفلاحة التكتيك في حسابات وإدراك (لغة رنداني) يعني كثيرا خص بك في هذا الفيلم. وما لا شك الملمس الذي لا يظهر مكانه، أو جاك التعلل في السرح (لا سرحا) ويسعى ما استطاع إلى جسد هذه الحالة وهذه الحالة سعة من سبات صلتهم قبل، لا من سبات ليلته، لأنها لو كانت من سباتهم، لا كانوا كهم يصلون النتيجة لذلك، لاكتشف بالسرور كلامه من أي عالم سهريرين منه.

إن أنظرنا مثالا لسببا سارو هذا استكشف لنا أنه يسي ذكره عن الخارج كما ينبغي علاقة سببا بهذا الخارج أيضا آخر هذه الإجابة، فهي الزعم من أن السببا، في بعض أساليب وجوهها: وجدت ليتمكن للخروج من مغارة خفية للسرح للتدبير والهاء، لكن يتحول الملمس كله إلى خفية ويسبق بلا حدود، إلا أن سارو يجد السببا ثانية للخفية، فإذ لا يـ... يفسد. أن وجدت في الخارج أكثر عن ما يمكن أن يراه في هذا الدليل، لكنه وهو يأخذ هذا القرار كخط الحيلة، يعمل بكل موهبة الخفية وقوة كي يعمل من هذا الدليل شيئا منتظا من الدليل المتأخر، وفي هذا الفيلم يتأخر فيه قوته، كما أن أنه يضع خلاصة منهج في هذا العمل، إذ لا يقتني من السرح حساسا واحدا، إذ على مجموع خفايا تحرك الكاميرا تصوير ما فيها تماما كما يمكن أن تحركه وهي تتنقل من لغة واحدة إلى أخرى وبشروط ومن وثيقة بعيدة، وبين لغة وسطح وقرب يعرف سارو، كما أنه يعالج على إبداع صياغات لغوية مختلفة من خلال الجوانب المختلفة التي يبتدئ فوق خفية السرح ويستعملها لتجريبه الغلال، وذلك الدور الذي لعبه الرأيا والكاميرات الفضة التي يعبر

عن الخفية في الخارج سواء البعيد أو القريب الجمالية أو الفنية الفريش التي يستغفره بالتل. يقول لاند العالمين السرح، المستعمل أو يستعمل تأثيرات المشهد أو السرح، وفيه من القوي والشوق يسر. كما أن ذلك المشهد السرح الذي يصوره حين يوجه الروحوا الصحة عبر ملصق الإنسان المثلث وما بعده السرح، حيث تبدأ اللابس بالمراس بصورة جديدة، لا تلتصق أن تتنقل وتتعلق مع صورة الرافضات أنفسهم ومن يتناول المشهد ويملأ التباين.

ثم إن السرح للخروج يسهل بهه القليلة في السرح بلغة من قول تبة المشاهد، كل هذا يوزن في الأمر بضامن من صورة سارو، فتنه، إن لم نل معنينا.

ولذا كان سارو أيضا على جميع حدوده لتكن بالرواية، فإنه يصل سارو على الفن الذي لم يردا غير عادي في الفيلم وحكاياته، كما يصل على إبداع صيد فنية نادرة على المستوى السينمائي، حين يركب ثلاث طبقات من الضماد فوق بعضها في مشهد واحد ليسير في ثلاثة أزمان أو حالات مختلفة كل منها تتلحس السببا أساسيا، كما أن استغفله للحاج من أفلام صيد، ومحاولة الاستغفلة ببعض أصل الختان التشكيكي الإيماني غروا، إذ وإعادة تصوير بعض التوحات، حين تضيفها حية على خفية السرح، ذلك كله دليل على العلاقة الوثيقة بين التاريخ الخاص والتاريخ العام، حيث يظهر هذا التاريخ على مستوى: المستوى الأول: علاقة زمن السرحة الزمان، بسياقها العام التعلل في الجدران والداخل، والقلم، الاختصاص كفضائل للخاصة السوداء، وفي المستوى الثاني علاقة تاريخ الحقبة الزمنية، لكمة قبل السرح، ما حواسبه وكيفية يفسد صا حرا، من السياق العام لما يفتنه ويصيده وطبقة، وتتعلق المستقر في لغة طامه كذا من ذكره، فلم للتج وبعض العالمين منه.

يمكن القول إن فيلم سارو هذا محاولة زجاجة لتأمل لتتويعن التلمس وبطعم في مولة مزدوجة أيضا، يرثي عبرها ما قد إليه للنية أو (البلاء) وهي تتحول إلى لغة زمنية بارزة، وما إلى أنه حال الفن الحقيقي وهو يتحول إلى كائن محاصر بالضمات، وما إلى أنه لزم الملمس الذي أدركت سارو ذلك التلمس، وتاليا الحاضر وما إلى إليه الجبال، المخرج وقد تحول إلى أحد جهز.

لغة اختصارات كثيرة قد تختل، لا خط، ولكنها تظل لغة مرثية تتصلحها الخربة التي لا تختل، ولكنة دائما يتناول القضايا



فه  
تشكيلي

دات ربيعة العمق (٢٧، ٢٢) لوحة  
للإنسان ريموار. المصنوع مقننات  
منص محمد محمود خليل



الي  
نبيا العزاري

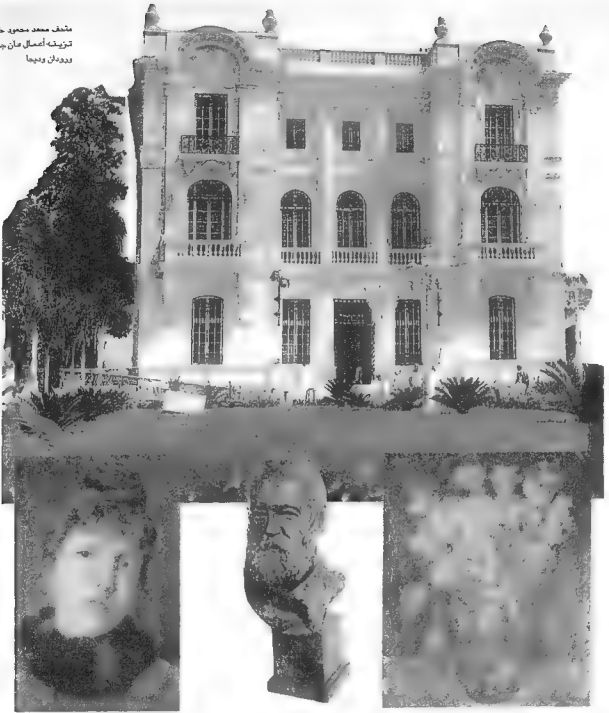
## محمد محمود خليل الانسان ... والفضن : ثروة دائمة

عبدالرحمن منيف \*

- ١ -

أي حديث عن تاريخ الفن التشكيلي في مصر يقتضي الوقوف في محطة أساسية. محطة محمد محمود خليل، ليس باعتباره فنانا، وإنما لتأثيره في الحركة التشكيلية، ولأنه خلف ثروة فنية قل نظيرها، ويصعب على إنسان بمفرده أن يجمع مثلها.

فهذا الإنسان الذي ولد عام ١٨٧٧ لأسرة ثرية. درس الزراعة أول الأمر، بناء على رغبة الأسرة، وحسب التقاليد السائدة، ليكون مشرفا على العقارات والأطيان الزراعية. لكن ما إن تخرج في الجامعة حتى سافر إلى فرنسا، وبدل أن يواصل الدراسة في نفس الاختصاص، اتجه إلى دراسة الحقوق، وأثناء إقامته هناك أحب ثم تزوج فتاة فرنسية كانت تدرس الموسيقى، وبحكم إقامته في باريس، ثم زواجه من هذه الفتاة، فقد تغيرت حياته، وتغير دوره في هذه الحياة، إذ لم يعد يهمه أن يواصل عمل العائلة، خاصة بعد أن استبدت به هواية جديدة. جعلته يتخذ طريقا مختلفا عن غيره من أغنياء مصر الذين بهم أكثرهم مراكمة الثروة فقط



«باريس، فبراير، ١٩٠٣»  
«لربعمائة جنبه كاملة دفعتها اميلين اليوم لنمنا لوحة امرأة رسمها  
رينوار، انا لا أتصور أن يدفع كل هذا المبلغ في لوحة واحدة، لكن اميلين تقول  
اننا رابحون في هذه الصفقة، من يبري، فقد تكون كذلك» (١)  
هذه اللوحة كانت بداية التغير في حياته، وبداية مشوار بدأ في  
تلك الوقت ولم ينته إلا بوفااته، إذ أصبحت لوحة رينوار نواة المتحف  
الذي حمل الآن اسمه واسم زوجته، والقائم في القاهرة، ويعتبر  
واحداً من المتاحف الهامة، لما يحتويه من الأعمال الانطباعية للقرن  
التاسع عشر ثم لبداية القرن العشرين.

فالفتاة التي تزوجها عام ١٩٠١ ففقت له نافذة، ما ان اطل منها حتى  
سيطرت عليه، وأصبح أسيراً لها، إذ لم تكد تمر سنة أو اثنان على زواجه إلا  
ووجد نفسه متورطاً في قضية لم يكن يفكر فيها من قبل: اقتناء الأعمال  
الفنية.

فالاميلين، زوجته، لم تكف بان تجول بصحبته على المتاحف، وأن يشهدا  
العروض الفنية معاً، بل وأغرته أن ينشري لوحة أحبها، وأرادت أن تحتفظ  
بها، وهكذا استجاب لها، ودفع لربعمائة جنبه مقابل لهذه اللوحة.  
كتب محمد محمود خليل في مذكراته عن هذه الصفقة:

يقول ولحد من الذين كتبوا عنه: وأما الوثيقة التي يتحدث عنها القلم البالغ من العمر ستا وعشرين سنة في مذكراته، والتي وجد أن الأرملة جنيته تعثر لها باعظا، فإن ثمنها لأن يقضى، بسهولة، الأربعين مليون جنيه (٢) هكذا كانت البداية، وبين العام ١٩٠٣، للتاريخ الذي اشترى فيه خليل تلك اللوحة، وعام ١٩٥٣، حيث أفضى عينيه لأخر مرة، ثم بعد ذلك، وإلى الآن، فإن هناك الكثير الذي يمكن أن يقال عن الرجل والمتحف وبعض الأحداث ذات الدلالة والمؤثرة في الحياة التشكيلية في مصر.

فهذا الرجل الذي ورث عن العائلة أموالا طائلة، وأضاف إليها الكثير من الأعمال التجارية التي مارسها، استبدت به هواية اقتناء الأعمال الفنية، خاصة أعمال الانطباعيين الفرنسيين، كان يشتريها لنفسه أول الأمر، ثم أخذ يشتريها لحساب التحالف في مصر، أو لحساب الصور الملكية التي كلفته بهذه المهمة، مزركمت نتيجة ذلك، وخلال خمسين سنة، أعمال بالغة الأهمية، تعتبر مفخرة لمصر، وثروة لا تقدر بثمن، كما تعتبر نموذجا لعقل مستدير، وطريقا لخلاود الاسماء التي تقدم شيئا للوطن.

إن أي زائر للقاهرة الآن، خاصة من مستهوي الأعمال الفنية، لابد من أن يتوقف في البجيزة مرتين، على الأقل، للمرة الأولى لزيارة الاهرامات، والثانية لزيارة متحف محمد محمود خليل، ففي مكان غير بعيد عن كريمة ابن هانئ، حيث كان يقبع أمير الشعراء، لحدش شوقي، وغير بعيد أيضا عن الجامعة لمصرية، يقوم على ضفة النيل اليسرى قصر جليل مؤلف من ثلاثة طوابق، تحيط به حديقة فسحة، كان يسكن هذا القصر ذات يوم محمد محمود خليل، ويحكم الوصية التي تركها للرجل، وأكثها زوجته قبل وفاتها، فقد آل القصر بكل ما فيه، إلى شعب مصر، أي أصبح متحفا

لكز قبل الوصول إلى داخل المتحف، يوضع الزائر من الضروري تقديم عدد من الملاحظات

بعض هذه للملاحظات يتعلق بالمتاح الفني تاريخيا، وبعضها الآخر يتعلق بالتقنيات والمؤثرات التي ظهرت أو سيطرت خلال الفترة التي سبقت ثم وافقت حياة هذا الرجل

فمصر التي استقامت من غفوة العصور الوسطى على مدى مدافع نابليون، وحدها نفسها حاضرة موعرة وهي ترقب جحافل الغزاة الذين وصلوا، أو بالإضافة إلى الجيوش والمدافع، كان هناك عدد كبير من العلماء، في معظم الاختصاصات، يرافقه الفنانون والخبراء، وقد انكب جميع هؤلاء على دراسة مصر من ألفها إلى يائها، كما يقال درسوا الزراعة والآثار والأنواء وحالات الطقس والزواج والوفاء، كما درسوا العادات ومعها الأفكار والأحلام، وكتبوا عن ذلك الكثير، بحيث تباين لديهم ما يمكن تسميته: وصف مصر.

الفنانون الذين وافقوا هذه الجحافل، لم يكتبوا، لكنهم قالوا ما هي مصر من خلال الصور، فمالا يمكن وصفه أو قوله بالكلمات تولى المصورون تصويره. ولأن

مصر بالنسبة لهؤلاء، بحث جديدة ومختلفة عما ألفوه، فإن كم الصور التي سجلت تلك المرحلة كان كبيرا وهاما، بل أكثر من ذلك أن عدد من الذين رافقوا الحملة، وبعد هزيمة نابليون، استنوبتهم مصر إلى درجة أثر بعضهم الإقامة فيها لغترات معينة أو بشكل دائم، واختار أكثرهم القاهرة القديمة مكانا لسكنهم، كما استمروا يواصلون لهمة التي جأروا من أجلها، التصوير، ومن خلال الحياة التي عاشوها، خلقوا حالة من الفضول ثم التأثير في المحيط الذي عاشوا ضمنه.

ويحكم المناخ السياسي الذي ساء بعد نابليون، ثم وصول محمد علي إلى السلطة، اتجهت الأنظار إلى عناصر التقدم المادي في إطار المعارف والعلوم، وهكذا كانت البعثات التي أوفدت إلى فرنسا بشكل خاص مهتمة بالصناعة، البحرية تحديدًا، وما يتعلق بها، ولأن للفنيين الزموا بنظام سارم، كالزير للوحده والسكن المشترك، فإن هؤلاء لم يلتفتوا إلى غير الاختصاصات التي وجبوا إليها، بحيث أن الشيخ الذي رافقهم، كي يوهبهم في الصلاة، كان أكثر استنارة ورغبة في الإطلاع واللحرفة من طبيب، وهذا ما يظهر جليا في كتاب تاريخ هذا الشيخ: الطهارى، إذ كتب تخلصه الأبريز في تخلص باريون.

ولأن مصر أرهقت ثم استنزفت نتيجة حروب محمد علي، ثم سياسات الذين خلفوه، ولأن الطامعين فيها لم يتركوا لها مجالًا كي تستريح وتستجمع نفسها، لذا فإن للفنون لم تتطور ولم تزدهر، فالقنوت تحتاج جوا من الاستقرار والرخاء، لذلك لم تتباين منلخات تساعد على الإنتاج الفني إلا في أضيق الحدود، رغم استمرار تدفق الفنانين الأجانب على مصر، والإقامات الطويلة لبعضهم في ربوعها، بحثا عن موضوعات أو لنجواء جديدة. وما عدا بعض المستنيرين من المصريين، خاصة الذين سافروا إلى أوروبا، ولمتكنوا بأجواء لها علاقة بالفن، فإن الأغلبية الواسعة من الناس ظلت يعمول، أو قلية الاهتمام بالفن، عدا العمارة والأعمال التطبيقية، خاصة الحفر على الخشب والنحاس وصناعة السجاد والأدوات الخزفية، وظل الفنانين الأجانب وحدهم، تقريبا، هم الذين يرسمون.

اعتبارا من عام ١٨٩١ بدأت تقام في مصر سلسلة من المعارض الفنية، وأخذ للمستنيرين من المصريين أمثال محمد عبده وقاسم أمين وهدي شعراوي وغيرهم يدعون إلى الاهتمام بالفنون وتشجيعها، لأن أية نهضة حقيقية لا تكتمل بالإيجاز للادبي وحده إذ لابد من أن يكون إلى جانبه، بل وقبله، فكر يوجه ويؤيد، بما في ذلك ثقافة متعددة الوجوه والفروع، ويجب أن تكون الفنون جزءا منها.

ولأن عددا من حكام مصر ارتبطوا بفنسا نفسيا ولغويا، وبعضهم أكثر من ذلك، فقد أصبحت فرنسا بالبنسبة لهم النموذج الذي يجب أن يحتذى، من حيث للعمار ولزنى واللغة، وأيضا للفنون، وهنا ترد إلى الذاكرة الاحتفالات التي أقيمت بمناسبة فتح قناة السويس، وما جرى خلالها من تحضريرات وإرشادات بما فيها إقامة دلي الأوبرا، وتكاليف للوسيقار فيردي باعاد مشهودة تلائم المناسبة يقول زمودن ستينورت وصفا ما جرى أثناء فتح قناة السويس، وكان اسماعيل آنه هو علاه الدين في ذي رئيس خدم، إذ دعا ألفا من الضيوف، وقرر أن يدفع، أو أن

يقترح، مليون جنيه استرليني آخر، ليرى مصر تتصلص ماينا عن الشرق وتتضم  
روحيا إلى أوروبا التي أعجب بها، (٧)

ويقول الإنجليزي آخر واصفا إحدى قاعات قصر عابدين: «قاعة الاستقبال في  
قصر عابدين أثر عصري الطراز مبتهج بالذبح واللون القرمزي والرايا  
الجدارية، (٨)

أما حين بدأت بواخر عصر النهضة، ولُحذ المصلحون يعرفون أصولهم  
مطالبين بوضع حد لحكم الاستبداد والاستعمار، وسيادة حكم القانون، ووقف  
الهدر والاستدانة وبيع الحكام، فقد تراقف ذلك مع كتابات واسعة ومستمرة حول  
الأسباب التي تؤدي إلى نهوض الأمم وتقدم الشعوب، وما يجب تداركه كي  
تستقيم الأمور. وقد تم الترقف في هذه الكتابات إلى تأثير الفنون، بما فيها الرسم  
والتصوير، في خلق وعي جديد ودفقة جديدة

فبعد الطهطاوي، وما أشار إليه من أهمية الفنون في تهذيب ذوق الناس، يقول  
محمد عبده عن الرسم: «... والرسم إذا نظرت إليه، وهو الشعر الساكن، تجد  
الحقيقة بارزة لك، تتمتع بها نفسك، كما يلتذ بالنظر فيها حسك، وإن حفظ هذه  
الأثار حفظ للظلم في الحقيقة» (٩) ويشارك محمد عبده في هذا الرأي رشيد رضا،  
وتؤكده أيضا هدى شعراوي، أما قاسم أمين بعد زيارته لباريس، وبعد أن رأى بام  
عنه اللوفر، وما يحتويه من آثار غنية بالأممية والتنوع، وتأثير هذه الأعمال  
على الناس، فلقد رجح بعد هذه الزيارة مبهورا، وكتب محرضا على ضرورة  
الاهتمام بالفنون

أما لطفي السيد فإنه لا يكتفي بأبداء تقديره لأهمية الفنون، بل ينادي ويحاول  
أن تكون جزءا أساسيا من المواد الدراسية في جميع المدارس، وأن تبدأ مع الأطفال  
منذ للراحل الأولى

بعد سلسلة المعارض التي بدأت في مصر عام ١٨٩٦، والتي أخذت تتوالى  
بوتيرة زمنية متقاربة، وما يرافقها من زيارات لفنانين أوروبيين مرموقين،  
واعتبارهم أن منافع مصر أكثر ملامة، خاصة بعد أن ترجعت أساليب معية في  
الرسم الأوروبي، وحلت أساليب جديدة مكانها، بما فيها الرسم في الهواء الطلق.  
والتشامع مع الضوء، بصورة مختلفة عن قبل، وأيضا لاختيار موضوعات يتم  
التقاطها من الشارع خاصة الأحياء الشعبية، خلافا لأسلوب الاستشراف. فإن هذا  
المناع ترك انعكاساته وتأثيره في أوساط واسعة

وما إن بدأ القرن العشرين يمشي، ويتأثر هذا المناع. والمتحد والتفاعل، ولاته  
صادف وجود أمير شعوب بالأعمال الفنية، ولديه ثروة طائلة، هو الأمير يوسف  
كمال، فقد جاء من اقترح عليه إنشاء مدرسة فنية في القاهرة، فتحمس الفكرة،  
وهكذا قامت مدرسة الفنون، ومن أجل ضمان استمرارها، وتحسين الأداء فيها،  
أوقف عليها الأمير عقارات وموارد تكفيها، بما في ذلك إيجاد الخريجين للمتقنين  
إلى أوروبا لواصله دراساتهم والإطلاع على الأعمال الفنية، وهكذا أصبحت سنة  
١٩٠٨ علامة مميزة في تاريخ التشكيل المصري

ترافق ذلك أيضا مع قيام مجموعات وجمعيات لحبي الفنون الجميلة، وأخذت  
ترتفع الأصوات بضرورة تشجيع الفنانين واقتناء أعمالهم، كما أصبح اقتناء  
الأعمال الفنية، خاصة التي يرسمها الأجانب، هواية بعض الأثرياء ومجالا للتفاخر  
فيما بينهم، مع الإشارة هنا إلى أن عددا غير قليل من هؤلاء الأثرياء، من أصول عبر  
مصرية، وكان بعضهم على دراية بالفنون وأسعار الأعمال الفنية، نظرا لاسفارهم  
المتكررة إلى أوروبا، ووجود ذوي المعرفة والخبرة حولهم

بدا من عام ١٩١٧ أخذت البعثات الفنية تتوجه إلى أوروبا لواصله الدراسة،  
وكان ضمنها المثال مختار، الذي أثبت جدوته وحضوره، بما أنجزه من أعمال  
فنية، ولأن طبيعة المثالة التي يتعامل بها تقتضي تجهيزات ومساعدات لم يكونوا  
متوافرين في مصر، لذلك كان من أوائل المصريين الذين تم إيفادهم إلى باريس  
ونظرا للمخزون الشعبي الغني في تكوين هذا الفنان العبقري، ولأنه استمد

أنطب موضوعاته من حياة الناس، خاصة أبناء الأرياف، وقدرته على الاختيار  
والتلخيص، ولأن مصر كانت تمر في فترة مخاض وتغير، على جميع المستويات،  
من حيث ظهور الكيان السياسي وإعلان الدستور وقيام البرلمان وإنشاء بنك  
مصر، وظهور عدد من الصناعات، ولأن مخاضا مماثلا كان يجتاح فرنسا، وعبر  
عن نفسه بموجات جديدة، ورسوخ ما كان منبوذا أو مستبعدا، خاصة الموجة  
الجديدة من الانطباعية الأكثر مضجعا، ولأن المثال الفرنسي وردن أصبح خلال تلك  
الفترة في ذروة النضال، ومن ثم في ذروة الاحتراف والشهرة، فإن مختار استلهم  
كثيرا من أفكاره في فرنسا، سواء بالاحتكاك بأجواء جديدة، وبالتالي الاستفادة من  
الخبرات للتركعة، أو بتجاوزه للصعوبات والعوائق التي كانت تحيط به في مصر،  
وهكذا انطلق بحماسة كبيرة ليعبر عن نفسه، وليسهم أينما في إثراء المناع  
الفرنسي نفسه من خلال الموضوعات التي تناولها مادة لعله أو طريقة التعبير  
عنها خاصة وهو يحمل تراثا من بيئة مغايرة، وهكذا أصبح أول مصري يعرض  
في «صالون الفنانين الفرنسيين» إذ قدم مثقاله «عابدة»، وكان لا يزال في الثانية  
والعشرين من عمره:

إن هذه الدراسة تقتصر، بالدرجة الأساسية، على محمد محمود خليل، إلا أن  
معرفة الأجواء التي عاش خلالها تضي، جوانب مهمة في رحلته الفنية، وتبصر على  
مدى الجرة التي تميز بها وهو يبحر في موجية عواصف وعوالم جديدة.  
ولعل رحلة مختار الفنية، وما أنجز خلالها من أعمال بالغة الأهمية والجدارة،  
تتسك الأجواء التي كانت سائدة، إذ رغم الاعتراف به كمثال متميز، ولافت أعماله  
هوى ثم اعترفا في فرنسا ثم مصر، ومن الأسوأ الشعبية أيضا، إلا أن القوي  
للحافطة للنمطية في مصر لم تكن قليلة ولم تكن صعبة، إذ بعد أن عانى الكثير  
من الصعوبات والفقر أثناء الحرب العالمية الأولى، مما اضطره إلى العمل في غير  
مجاله لتجصيل قوت يومه، استطاع أن ينتج مثقاله «هضة مصر»، وحمله إلى  
معرض الفنانين الفرنسيين الذي أقيم بعد الحرب العالمية مباشرة، فرأى فيه نقاد  
الفن «أول إشعاع تتبثق منه نهضة الفن المصري» (١٠)



أن يمد مثاله «وطل يرتف إزاحة الستار عنه شهورا إلى أن تلب تيار الحداثة العلم، وتم لاحتفال رسمي أقيم في ٢٠ مايو ١٩٢٨، ولقي فيه رئيس مجلس الوزراء كلمة الحكومة، كما أقيمت قصيدة شوقي التي أعدها عن التمثال، فقامها الشاعر علي الجارم» (١٠)

إن إقامة التمثال نهضة مصره تعكس الجو الذي كانت تعيشه الحركة الفنية، إذ رغم الحساس للشعبي، والدفاع الحار من قبل اعلام الثقافة والفن والأنب وقطاع مستنير من السياسيين وأبناء الشعب العاديين، إلا أن موقفًا مناهضا من عدد غير قليل، خاصة من السياسيين، كان يحول دون انطلاق العمل الفني، ويضع في وجهه الصعاب والعراقيل

- ٢ -

في هذا الجو الذي يتسم ببعض الإيجابيات والكثير من السلبيات، بدأ محمد محمود خليل رحلته الطويلة الحافلة، وإذا كان قد بدأ بلوحة رينوار، بحكم إقامته في فرنسا، وطفان اللوحة الانطباعية خلال تلك الفترة، فإن خياره للوحة تلك ضمن نفس المدرسة، سواء وهو يشتري لنفسه أو عندما كلف بالفرار للمتخلف في مصر أو للتصوير للكلية. وإذا تجاوزنا تلك المدرسة فإلى ضفافها أو لمرحلتها بالدرجة الأساسية. كان يفعل ذلك نتيجة الجو السائد في فرنسا أولا، ولأن حوله من يشور عليه، خاصة وأن للمدرسة الانطباعية التي كانت مجرد هامش ضيق في البداية، تحولت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى موجة راحة، وأخذت أسوارها وإنجازاتها ترحل إلى أمريكا وإلى روسيا، كما أصبح تأثيرها شديد الوضوح في أعمال الكثيرين.

يضاف إلى هذا أن ذوي النفوذ الاقتصادي أخذوا يدركون ما تشكل الأعمال الفنية من أهمية في مجال الاستثمار، ليس كمجرد احتياطي محتمل أو بعد للثروة، وإنما كشيء عاجل، بل ومؤكد أيضا، ونشطت في هذا الحقل دور المزارات، وما تخلقه من المنافسة والإغراء، بحيث أصبح جمع اللوحات والشحف الفنية والسجاد والأثاث القديمة ثروة داتها، كما كان حال الذهب في فترة سابقة. عزز هذا الأمر أن الكثير من الأعمال الفنية التي كانت في الكنائس والقصور قبل الثورة الفرنسية، ونهبت أو تمشتت خلال الثورة ثم بعدها، أخذت تظهر في دور المزارات، وأصبحت هذه الدور هي التي تعطي القيمة والمصادقية لهذه الأعمال، وبالتالي لها زياتها وسماسرتها وأساليبها في الترويج، بما في ذلك تبني بعض الدارس والرحل والفنانين، وتهديد الأمية والمستوى والأسعار، الأمر الذي زاد في المنافسة، وزاد في الطلب على مدرسة معينة وفنانين محددين.

محمد محمود خليل، وهو يزداد انقباضا لشراء الأعمال الانطباعية، أصبح أكثر إدراكا أهمية ما يشتريه، بحكم للمدرسة ونتيجة تأثير المستشارين الذين يحيطون به، حتى الأعمال التي تنتمي إلى مدارس أخرى، واشترائها لنفسه، ربما بهدف الاستثمار. وكان أغلبها من مدرسة الاستشراق، ما ليث أن تحل عنها سواء بالبيع أو بائدائها إلى جهات متحفية في مصر

ومع أن شخصية مختار وإنجازاته الفنية تستحق وقفة خاصة، فالذي يعيننا هنا دور محمد محمود خليل، ومجموعة أخرى من المستنيرين، وأيضا موقف الشعب، خاصة الفقراء في المدن والأرياف، وكيف تضامن للكثيرون بالاشتراك والتأييد من أجل إقامة تمثال نهضة مصر، بعد أن أصبح الموضوع قضية وطنية نتيجة الصعوبات التي واجهت إقامة هذا التمثال، وما رافق ذلك من تجاذبات سياسية واتجاهات فكرية متضاربة.

إذ بعد أن رأى سعد زغلول، أثناء زيارة لباريس، نموذجا لتمثال نهضة مصر، أخذت الصحافة تطالب بإقامة هذا التمثال في مصر، ويدارت «الأخبار» بالدعوى إلى الاشتراك وجمع الأموال اللازمة، كما تشكلت لجنة لمتابعة الموضوع، كان من بين أعضائها محمد محمود خليل. ولما تقدر أن تكون مائة التمثال من حجر الحرائيت، على غرار تماثيل مصر القديمة، فقد أمكن جمع ٦٥٠٠ جنيه، وطلبت اللجنة من الحكومة الموافقة على إقامة هذا التمثال فوافقت شرط أن يكون تحت إشراف وزارة الأشغال العامة (١١)

لقد كانت عملية الاشتراك لجمع الأموال مرلة لشاعر الناس، إذ بانر إلى ذلك الغراء قبل الأغنياء، وساهمت الأرياف بحماس يوراني حماس المدن، وكثفتي هنا بجمال ولقد ورد في رسالة من الشعلات إيرلهم الكلياني، العامل بهندسة السكة الحديدية بالقرازين، إذ قدم تبرعا مقداره ستماية ملهم ومعه للكلمات التالية «ابني رجل فقير جدا اشغل بهندسة السكة الحديد الأميرية بوظيفة فاعل، ويومي ٧٠ مليا ومتزوج ببيتمة ألام ولم زوجي تبيع ترمس والي شاف بقراءة الصحف عن عهد النهضة المصرية الأخيرة، بينما كنت جالسا أقرأ جريدتك الغراء بكيت بكاء شديدا، فساءلتني زوجتي عن سبب بكائي فأنخبرتها عن التبرع لتمثال نهضة مصر، ولم يكن مني نفوق أتبرع بها خلاف ٢٠٠ ملهم، ففالت زوجتي أنها تبرع بمائة ملهم أيضا، وقالت أنها مثلها وكذلك فعل أخوها وعمره ١٥ سنة، أما لأخوها البالغ من العمر ١٣ سنة ففالت إنها لا تملك إلا ٥٠ ملهم فشرعت بها، ولي طول عمره سنة ونصف كانت أمه وفرت له ٥٠ ملهم فاحضرتها فأصبح للجموع ٦٠٠ ملهم، فأرجوكم أن تتقبلوا منا هذا البليغ الطويل لتوصيله إلى أيمن صندوق تمثال نهضة مصر، وتتوسطوا في قبوله وتكون لكم من المشاكرين، هذا واني أدعو جميع الفلعة في القرازين وخلفائها وأدعو أيضا جميع العمال للتبرع لتمثال نهضة مصر لتتسابق مع الأغنياء، زادم الله من فضله» (١٢)

أثناء قطع الأحجار للتمثال من شمال مصر ونقلها إلى القاهرة، وبعد الاتفاق على المراحل الأولى من العمل، انتهت المبالغ التي تم الاشتراك بها، وكاد يتوقف المشروع عام ١٩٢٢، إلا أن أحد النواب، ويسا واصف، استطاع أن يحصل على اعتماد من البرلمان قدره ١٢ ألف جنيه لإمالة العمل، ورغم الاستمرار إلا أن العليات التي وضعتها الحكومة كانت تعزل وتتوخر. كتب وكيل وزارة الأشغال، ليعرض على إقامة التمثال وعلى مكان إقامته، طالبا «تشكيل لجنة من ذوي الذوق للنظر في صلاحية التمثال» (١٣) وظل الأمر يمد يد وجذب إلى أن استطاع مختار

للعارض وللفنانيين، مصريين ولجانب، كما شجعت الجمعية أو ثبتت بعض للشارع، كتمثال نهضة مصر، وبلغت أعضائها إلى مساندة المشروع والتبرع، وإلى توصيع أقمشة بالكتابة عنه، والكتابة عن الفنون بشكل عام.

أما حين أصبح خليل عضواً في مجلس الشيوخ، ثم رئيساً له، فقد أُنتمت الحكومة بزيادة الخصومات لشراء الأعمال الفنية، وبدأ ذلك عام ١٩٢٥، ثم استمر خلال فترة ليست قصيرة، ولأن أغلبية المشتريات كانت تتم من فرنسا، فقامت خليل أنها الأكثر جدرة بالانتقاء، تولد رد فعل لدى الفنانين المصريين، لكن خليل لم يابه لئلا هذه الاعتراضات، بسبب الفارق في المستوى الفني بين البلدين، ولأن طبيعة شخصيته من حيث الاعتدال والصراحة جعلته الوحيد الذي له القرار في هذا المجال، مما دفع بعض الفنانين لأن يطلقوا عليه ديكاتور الفن، أكثر من ذلك، رسم الفنان محمد حسن لوحة كاريكاتور تمثل هذا الديكتور وحوله عدد من أصدقائه ويطايرته.

ومع أن لك فواد كلف خليل باختيار المقنيات الفنية التي يحسن أن تكون في القصور الملكية، إلا أن العلاقة بين الطرفين اتسمت بالفتور وبيعض اللغزات، نظراً لما ينصف به خليل من روح الجهرلة، والاستخفاف بالشكليات والبروتوكول، منذ كان يسافر إلى خارج مصر، مثلاً، دون استئذان القصر، ويعود دون أن يفكر بتقديم فروض المطاعة، خلافاً لما كان يفعل أمثاله من كبار رجال الدولة لتأكيد ذلك، وينطق تلك الحقيقة، قبل خليل لم يحصل على لقب باشا، رغم أن من هم دون رتبة حصلوا عليه، والسبب ما نقل عن لسانه، ووصل سرعة إلى أسماع لك فاروق، قال، «أصبحت الباشوية في هذه الأيام ورقة لا تضاهي الحبر الذي تكتب به» (١١).

هذا السلوك، بجرأته وتميزه، كان يعني موقفاً أيضاً، إذ يقول عن نفسه عام ١٩٤٩ أنه عاش طوال حياته يؤيد الديمقراطية وبيعض الديكتاتورية على أي وجه من الوجوه، ولعل ذلك من أهم الأسباب التي دفعت إلى حماية المعارض في مجلس الشيوخ وتشجيعها وتنشيطها، بحيث كان لها من الشأن ما ليس لغيرها في سائر المجالس وسائر العهود (١٢).

أما للندوب السامي البريطاني في مصر آنذاك فقد كتب في أحد تقاريره عن محمد محمود خليل: «... إنه على درجة متوسطة من الذكاء، ويشارك في الكثير من الدمامن، ويتخيل نفسه رئيساً لمجلس الوزراء، وأنه «شباب سام يث الدعاية للعادية والحديث الأنثزامي، ويشبه في أي ميوله إيطالية» (١٣).

موقفه ثم تقديم الآخرين لها، يدلان على صفات لم تكن تتوافق والسائد، بدءاً من خياره للفنية، مروراً بسلوكه تجاه القصر، مقارنة بالاعرف السائدة. ثم طريقة النظر إلى اللصبة الذي يشطه، فعندما انتخب رئيساً لمجلس الشيوخ، فقد فاز بأصوات حزب الوفد، ولكي يضمن الحياد، استقال من الحزب، أما رأي الندوب السامي البريطاني فإنه تابع، بالدرجة الأولى، من معجزه عن استمائه، وإذا كانت ميوله، أو هواه، من الناحية الفنية، على الأقل، نحو فرنسا من

ولأنه رافق النشاط التشكيلي، في مصر منذ البداية، وظل يقيم أو يتردد على باريس من مطلع القرن العشرين، ولأن مدرسة الفنون أوفدت خريجيهما للفتوتن إلى فرنسا، فقد كان خليل وثيق الصلة بهؤلاء، وقامت بينه وبين بعضهم علاقات متميزة، الأمر الذي جعله يساهم في الجمعيات والجمعيات التي تكونت في مصر لدعم الفنون، ولشراء الأعمال الفنية.

صحيح أن عددًا من الذين تم إيهادهم إلى فرنسا أو إيطاليا بقي محافظاً، فلم يتقاع مع المدارس الفنية الحديثة، ولم يتأثر بالاتجاهات واللوجات الجديدة، إذ كان التوجه لدى بعض هؤلاء، الحصول على الشهادات والطلول مكان الأجانب الذين كانوا يحتلون الوظائف والمناصب الإدارية في مصر، إلا أن آخرين تقاعوا مع الجو الجديد، واستطاعوا اكتساب مهارات إبداعية، وساهموا بالتالي في خلق مناخ فني أكثر تحدياً وأكثر خصوبة، ولعل أبرز هؤلاء، مختار ثم عياد ومحمد حسن ويوسف كامل.

بتأثير هذا الجو، والذي أصبح أكثر نضجاً وانتفاخاً، وقد ساهم في خلفه اللودون العائدون وكوكبة من ألمع المثقفين، أمثال لطفي السيد ولحمد شوقي وحه حسين وهدى شعراوي وعلي عبدالرازق وعبدالرحمن عزلم والرفاعي وغيرهم، علاوة على الصحافة والمعارض، أمكن إضلال مادة الفنون الجميلة كمادة دراسية في جميع المدارس، وزيادة الاهتمام الشعبي، وحتى الرسمي، بالفضائيا الفنية المطروحة، كما تعالت الأصوات مطالبة برباية العناية والإنفاق في هذا المجال، وكان محمد محمود خليل صاحب تأثير مباشر، مما جعل الدولة تخصص مبالغ مالية لانتقاء الأعمال الفنية، وتكلفه باختيار هذه الأعمال.

قام خليل بشراء عدد غير قليل من الأعمال الفنية من «صالون القاهرة» لصحة وزارة المعارف، وحين كلفته الدولة بشراء أعمال تناسب القصور الملكية ونادي محمد علي للدبلوماسيين، ثم لشحف الفن الحديث، فقد افتتح شبة كبيرة مما هو معروف في دور المزاد بفرنسا، واستمر يفعل ذلك طوال الفترة التي ظل خلالها مكلفاً بهذه المهمة، وكان يصطحب معه لهذا الغرض عدداً من المستشارين ودوي الحجرة في رحلاته، وحين يكن مقلداً بأشغال في مصر تعرفه عن السفر، كان يبيع عنه بعض مستشاريه للقيام بهذه المهمة.

على رأس المستشارين الذين استعان بهم خليل، أو كانوا يتيون عنه في لختيار الأعمال الفنية، ريشار موصيري، وهو يهودي مصري، وتحديد الهوية هنا لهذا المستشار بالذات ضروري، لأن المواقف اللاحقة، خاصة بعد وفاته خليل، توضح بعض اللابسات التي رافقت ما أنثر حول صحة نسبة عدد من اللوحات لدعبيه.

إذا عدنا إلى سيرة محمد محمود خليل، فإنه ابتداءً من عام ١٩٢٢، أصبح سكرتيراً لجمعية محبي الفنون، ثم ما لبث أن تسلم رئاستها، وظل كذلك إلى حين وفاته، تقريباً، أما مهام هذه الجمعية فكانت إتامة المعارض، شراء اللوحات، توسيع دائرة الاهتمام بالفنون، سواء بمقتد الندوات والمحاضرات، أو باستضافة

التي يقيمها الفنانين المصريون، ويتبادل مع الكثيرون الحوار ويجهات النظر، كما أصبح قصره يستقبل أعداداً متزايدة من المهتمين بالفنون، للإطلاع على مقتنياته، وإنفاضة الأعمال التي يتم عرضها في مصر.

وتطورت علاقات خليل بالأوساط الثقافية واتسعت، ولعل أبرز الأسماء التي تمالأ على ذلك أنه تعود زيارة طه حسين لأسبوعيا، ففي كل يوم أحد، الساعة السادسة مساءً، لابد أن يكون في الزيارة التقليدية لمعيد الأدب، في الوقت الذي يمتع عن زيارة القصر الملكي، وتضبط علاقاته بالسياسيين التقليديين، ويصمم أكثر ميلا للتمتع بالأعمال الفنية التي انتقاما.

وفي هذه الفترة أي في أواخر الأربعينات ولكي يتأكد من كل صغيرة وكبيرة ضمن مجموعته، وقد تقدم بالعصر، أخذ يفكر بمصير المقتنيات التي جمعها، فبعد أن كلف الناقد ومؤرخ الفن، محمد صدقي الجياحجي، أن يعد له دليلا وتصنيفا لهذه المقتنيات، راح يتأمل الخيارات المتاحة أمامه، وما يمكن أن تنتهي إليه هذه الثروة الفنية.

كان بإمكان أن يتصرف بيده المجموعة كما يشاء، أن يبيعها؛ أن يهبها لفرنسا؛ أن يخص بها أحد القوت (وقد تنازعا طويلا بعد وفاته)، لكن استقر رأيه أخيرا أن يهبها إلى زوجته، على أن تكون بعد وفاتها إلى مصر، الشعب والدولة، وهذا ما حصل، رغم أن الخوف لم يزيله لحظة ولحظة على مصير هذه الثروة بعد وفاته، إذ يمكن أن يساء بها التصرف أو أن تتبدد، لكنه حسم أمره في النهاية وقرر أن تصيب ملكا أحمر، فقد جاء في الوصية، وأخشي ألا يعرف المصريون مقدارها فمشتقوها هنا وهناك، ثم يستخدمون القصر في غرض من الأغراض العادية» (١٤).

لكن الزوجة، الفرنسية، وإنفاذا لرغبة خليل العميقة والحقيقية، كتبت في وصيتها ما يلي: «... ويعني هنا أن أوصي أنني أردت بهذه الوصية أن أهب عما أشر به في الصميم من حب مصر التي صارت لي وطنا منذ زواجي ببارحوم محمد محمود خليل، وأن ما أحاطني به من عطف وما شملني به من رعاية كزوج منظر بابائي حبا بعب، وقد رأيت من حق علي أن أخلد ذكراه في نفوس مولعته كجنسي من أبرز جنود مصر الأوفياء، ومن أجل ذلك فإني أقرن وصيتي بشرط اقتنيته من الحكومة، وهو أن تجعل المنزل والتمتع التي يصعبها متحفا باسم محمد محمود خليل وحرره، على أن يقع هذا المتحف للجمهور، وإذا رأتني توضع تعرفه دخول فلتنك زمنيته، بحيث يكون الدخول ميسورا للجميع» (١٥).

لقد أقدم خليل على هذه الخطوة في متحف هام من تاريخ مصر، ولابد من تأكيد ذلك بوضوح للتدليل على معنى الرجل، ومدى تطلعه ببلده، ففي السنة التي سبقت وفاته قامت ثورة ٢٣ يوليو، ونسي خليل عن رئاسة لجنة محبي الفنون، كما اعتبر، بنظر الثورة، مع آخرين كثيرين، من السياسيين الفاسدين، أي من رجال العهد الملكي، وكان من السهل أن يؤدي مثل هذا الموقف إلى رد فعل يجعله يتصرف بالثروة الفنية بطريقة غير الطريفة التي اتبناها، لكن الشعور الوطني حكم

حيث القاعة والسلوك، فإن إضفاء مثل هذه الصلة عليه خلال تلك الفترة لا تعني شيئا كبيرا أو خطيرا لذلك لاختار للندوب السامية صفة تلائم للرحلة، أن ينهم الرجل بالليل الإيطالية، وأوضح ما تعنيه مثل هذه اللؤل في مرحلة الثلاثينات، مرحلة هنر وموسوليني!

لو تركنا هذه الأمور جانبا، وتابعا للسار للفني لمحمد محمود خليل، نجد أنه لعب دورا رئيسيا في التأثير على الحركة الفنية كاتجاه ومكتنجات، فقد أصبح خلال ثلاثين سنة متواصلة أبرز الصانعين للذوق الفني، من خلال مقتنيات، وما يختاره للمتلف، وأيضا ما يستطيع أن يقدمه للآخرين، إذ بعد أن جمع كما غير قليل من الأعمال الانطباعية لنفسه أو للمتلف، أصبح أيضا أول مسؤول مصري في معرض باريس الدولي للفنون الذي أقيم عام ١٩٣٧، ويعتبر هذا العرض من أبرز وأهم المعارض العالمية، لأن من يقدم في مثل هذه المعارض، أو ما يعرض فيه يكتب أهمية وموقعا لا يتاح لغيره، وهذا ما يجهل أكثر تأثيرا وأكثر رولا في الدخل والخارج، (ولابد أن تدرس هذه المؤثرات في إطار تاريخ الحركة التشكيلية المصرية، وكيف لعبت دورا سلبيا أو إيجابيا في تطور هذه الحركة واتجاهاتها). فإذا كان مختار بعد عوده إلى مصر، وعدد آخر من الفنانين، قد أقاموا جميعا ميا اعلموا على اسم جماعة الخيال، خلال النصف الثاني من العشرينات، وكان منتق رواد الفن المصري المعاصر، فإن هذه الجماعة لم يقدّر لها أن تعيش طويلا، إذ حل مكانها خلال العقد اللاحق «جماعة المتحاورين»، وبعثتها «جماعة الفن والحرية»، وكلها إرهابات عن تحول ديناميكي في اتجاهات وخيارات الفنانين المصريين، الذين كانوا يحاولون ويبحثون من أجل الوصول إلى لغة وشخصية خاصة بهم، كما كان يحصل في عدة أمكنة من العالم خلال ذات الوقت، ولعل تجربة المكسيك أكثرها وضوحا وتبلورا.

في هذا الجانب، وكأصدا، ما يحصل في أمكنة عديدة، ظل الأسلوبان الأكثر سيطرة في مصر: الكلاسيكية الحديثة والانطباعية، إلى أن وصلت للوجة السريالية بفرعاتها المتعددة، فأصبحت للدراس والتيارات الفنية في مصر عديدة ومتنافسة، كما برزت مجموعة من الفنانين المميزين، وكان لعدد غير قليل منهم ملامح خاصة مستمدة من البيئة ومن التراث، لكن بقصمتا حديثة ولابتهاد متواصل.

### ٣ -

ونظ محمد محمود خليل، «ديكتاتور الفن»، عنصرا مؤثرا في حركة الفن المصري، خاصة وأن مقتنياته لزادت وتوعدت: كما أصبحت للمعارض التي تقام في مصر تحت إشرافها لها صفة دولية، ولعل أهمها المعرض الكبير الذي أقيم سنة ١٩٤٧، وقد شاركت فيه دول عديدة، منها فرنسا وأمريكا والاتحاد السوفيتي وبلجيكا والصين، وشاركت فيه أيضا مصر والعراق من البلدان العربية.

ورغم ما يتصف به الرجل من صرامة وتعلق بالانطباعية الفرنسية، فقد أصبح بمرور الوقت أكثر لعتفاء بالفن للحلي أو المختلف، فلنجد يزور المعارض

تصرفاته وردود أفعاله، وهكذا وثق وصيته، وجاءت زوجته بعده لتزكدها، بحيث تزول الشركة الفنية إلى الدولة.

ذكرنا سابقاً أن ريشار بوسيري كان أبرز مستشاري خليل في اختيار اللوحات، وأنه كان ينبغ عنه في شراؤها بعض الأحيان، وبغض النظر عن الفوائد التي كان يجمعها هذا المستشار من قيامه بهذه المهمات، ومن الجانبين، سواء أكانت هذه الفوائد مادية، أو على شكل «هدايا» عينية تمنحها دور الزاد، فإنه حرص على الاحتفاظ بجميع الوثائق الخاصة بهذه المشتريات، والتي تتضمن كافة التفاصيل المتعلقة بالأعمال، من ناحية صحة نسبة العمل للفنان، ثم المواصفات بالمقاييس والمساحات والمجموع، ثم التاريخ، ونوعية المادة المستخدمة وغير ذلك من المعلومات والاثباتات التي تؤكد انتقال الملكية، بحيث تعتبر هذه التفاصيل بمثابة شهادة رسمية لاثبات الهوية وصحة الملكية.

حين انتقلت ملكية الأعمال الفنية إلى الدولة، كلف بوسيري وآخرين أن يشرفوا على عملية الجرد والتسليم، وقد قام المذكور بهذه المهمة قبل أن يسمع له بمغادرة مصر، إذ كانت لديه الرغبة بالهجرة، لكن لا سافر أخذ معه جميع المستندات، وكان من شأن هذا أن يفضي للشكوك التي ثارت في وقت لاحق حول صحة نسبة بعض الأعمال لبيدها، ولعل أبرز هذه الشكوك كانت حول لوحة زهر الخشخاش لفنان جوج، إذ وجد من يقول أن اللوحة ليست لفنان جوج، ووجد من يقول أنها مزيفة وليست أصلية (أي مقلدة)، وظلت الحال كذلك إلى أن عرضت مع الأعمال المطبوعة الموجودة في مصر ببائري، وفي متحف اورسالي، ولقد قام المختصون الفرنسيون بفحص اللوحات بدقة كما رجحوا إلى سجلات دور الزاد التي تم شراؤها منها، وتأكدوا أنها أصلية، وإنما تمكك شهادة نسب حقيقية لبيدها، أكثر من ذلك تم التأميم إلى لوحة فان جوج بالذات بمقدار خمسين مليون دولار أثناء رحلتها من مصر إلى فرنسا بزيارة ثم أثناء العودة.

وهناك أمر آخر زاد في الشكوك والظنون حول هذه اللوحة بالذات، فاللوحة انفتحت من متحف خليل في إحدى المراحل، وقد تم ذلك أثناء زيارة كان يقوم بها بوسيري إلى القاهرة بعد أن غادرها مهاجراً، لكن هذا «الافتتاح» لم يلبث، إذ عادت اللوحة إلى مكانها بعد فترة قصيرة، ربما نتيجة الضمة التي ثارت، أو لعجز الذين «استأجروها» عن تهيئتها، ولحومهم من انكشاف أسرارهم، وقد قام اليوليس المصري باستعارة بوسيري والتحقيق معه قبل أن يسمع له بمغادرة مصر مجدداً. عملية الشكوك حول بعض الأعمال خلال فترة، ثم لفتنا، اللوحة في فترة لاحقة، ثم عودتها مرة أخرى، كلها أمور تستدعي التأميم ثم للنضال حول علاقة بوسيري بذلك ومدى خطورة الدور الذي لعبه، بدءاً باحتفاله بالهدايا، مروراً بالشكوك التي ثارت حول صحة نسب بعض اللوحات، وربما محاولة اقتناص لوحة زهرة الخشخاش، ومن يدري، قد لا تكون محاولة السرقة ونهريب اللوحة هي الأخيرة في سلسلة المحاولات التي تجري من أجل وضع اليد على بعض الأعمال، أو الاساس عليها.

ولكي تكتمل لمبة «القرع»، فلن نخاف خليل حول أن يستعمل القصر في غير غرضه، قد وقعت بالفعل، إذ بعد أن حول القصر إلى متحف إثر وفاة زوجة خليل، وظل كذلك طوال فترة الستينات، وما كان عبدالناصر يفيق ويأتي السادات إلى رئاسة الجمهورية، حتى وضع الأخير يده على القصر والحقة بسكنه الخاص، بعد أن أفرج محتوياته ووضعا في مستودعات، قبل أن تم تكن مستويات للشرور الفنية اللازمة والسليمة.

ولعل من أبرز وأهم التطبيقات التي قبلت حول هذا التصرف ما قاله توفيق الحكيم، قال: «العادة الجارية، وفي جميع أنحاء العالم، أن تتحول القصور إلى متاحف، لا أن تتحول للتلحف إلى محلات بالقصور».

وتأكيداً لما قاله الحكيم فهناك تصور ملكية تحولت إلى متاحف للفن، ولعل أبرزها متحف فان جوج للفنان حالياً في امستردام، ثم أنه من أجل لوحة معروفة لفنان عظيم، أو من أجل أثر تاريخي بارز ينتمي للتلحف والأجنحة والقصور لاستقبال اللوحة أو الأثر، ولابد من أن تذكر في هذا السياق لوحة لوجيترينا لييكاسو، وكيف لند لها جناح خاص لكي تستقبل في متحف البارود، وكيف صمم متحف برلين ليكون مكاناً مناسباً يليق باستضافة الملك العظيم سرجون وشارع نصره وعريته الذهبية.

#### - ٤ -

بعد غياب السادات عاد القصر متحفاً مرة أخرى، لكن التحديات والمخاطر لم تنته، ففي مواجهة ديون مصر الخارجية التي خلفها الرئيس المذكور، ارتفعت بعض الأصوات مطالبة ببيع محتويات متحف محمد محمود خليل لتسديد هذه الديون، والتي قدرت بحوالي ٢٢ مليار دولار.

هذه الدعوة وجهها للشعب المصري بالإذاعة والفرص، ومثلما وقف بجدارية وسخاء من أجل إقامة تمثال نهضة مصر في العشرينات، فعل مرة أخرى وهو يتصدى ببسالة ليحمي ثروة مصر الفنية، ففي موقف نادر المثال، نادى المثقفون، أراسط الثمانينات، في أكبر تجمع ثقافي وفني في تاريخ مصر المعاصر ليعطوا بصوت واحد: لا لبيع تاريخ مصر، لا لبيع تراثها الفني. وهكذا حُزِم الاقتراح، وظلت مصر محتفظة بما تركم لديها من أعمال فنية، أصبحت بمرور الوقت جزءاً من تراثها الذي تفتخر به وتفاخر عنه. أكثر من ذلك، ارتفعت أصوات عدد غير قليل من المثقفين تطالب ببيع مغارة هذه الأعمال، ولو برحلة قصيرة إلى خارج مصر، وتدعو من يريد رؤيتها أن يأتي لزيارتها في مكانها، كما يفعل الكثيرون كل عام من أجل زيارة الامارات ومغارة اللوك.

موقف مثقفي مصر درس كبير، إذ بمقدار ما يستند إلى تراث رواد عصر النهضة في بداية القرن، فإنه يتطلع نحو المستقبل أيضاً، في محاولة لحماية كل ما هو شين وعريق، فألاً، يحرصون على أن يسلموا هذه الثروة للإنابة، والأحفاد، كجزء من تاريخ مصر الذي يجب أن يبقى.

ولابد من كلمة ضرورية في هذا السياق، قبل أن ندخل كمرحلة أخيرة، إلى

رحاب متحف محمد محمود خليل.

إذا كانت خيارات محمد محمود خليل قد لاقَت في البداية الاعتراض، وحتى الاستنكار. واعتبر البعض أن تخصيص مبالغ لشراء مثل هذه الأعمال هو للأموال. وتوجه يعارض والذوق السائد ويتنافى «الثراء» أيضاً. فقد وجد من يرى رأياً آخر، وفي سياق هذه الدراسة أشرنا إلى عدد من هؤلاء، وكيف كان ضمنهم بعض كبار الرسامين. أمثال طاعت حرب وواصف وصفا، إذ أصبح التقدير العام أن الأعمال الفنية جزء من الثروة القومية، ويمكن لهذه الثروة أن تكبر وتزداد أهمية من خلال التبنّي والرعاية.

وكما هي العادة في البنوك وللؤسسات المالية الكبرى أن يوظف جزء من ترأسمال في الأعمال الفنية بالذات، نظراً للتقديرات أن تزداد قيمة، فإن من جملة ما يساعد على بقاء الأعمال الفنية في مواطنها أن تدخل للؤسسات المالية ضمن هذا النشاط. ولعل في تجربة محمد محمود خليل الدليل الملموس، كيف بدأ وكيف تطور. ثم كيف انتهى. بدأ بلوحة رينوار، ودفع مقابلها لها أربعمئة جنيه، لتصبح اللوحة بالذات بأربعين مليوناً أو يزيد، وليدخل محمد محمود خليل في رحاب التاريخ المصري المعاصر، في الوقت الذي لفتت، وإلى الأبد، أسماء الثلاث من السياسيين، وغيرهم، الذين مالوا الدنيا صجيجاً في أزمته، ثم حين ولت تلك الأزمة لم يبق منهم أي أثر!

وإذا جاز لنا أن نفتح قوساً هنا لعلت السطر إلى حقيقة تترتعت أذهاننا ولا نولها ما تستحق من اهتمام، فهي هجرة أعمالنا الفنية إلى الخارج، هذه العملية تجري كل يوم وبشكل متسارع، وبمسوحات عديدة ومختلفة، وإذا ظلت الحال كما هي الآن فسوف نكتشف بعد عقود قليلة أن أهم أعمالنا الفنية المعاصرة قد أصبحت خارج الحدود، وحتى لو أردنا أن نستعيدوا، أو نستعيد جزءاً منها، فسوف يكون ذلك صعباً وبأشأن تفوق التصوير، ولعل في مثل جواد سليم، الفنان العراقي البارز، تأكيداً لذلك، إذ نتيجة عدم الاهتمام، وربما للجهل، فإن أغلب أعمال هذا الفنان بيعت لأجانب أو رحلت إلى الخارج، ولما حاولت الحكومة العراقية في وقت متأخر أن تستعيد بعضها، لم تستطع استعادة إلا القليل، ودفعت من أجل هذا القليل أموالاً طائلة.

لا يعني ذلك حرمان الفنان من بيع لوحاته، لكن يجب أن توضع ضوابط وقيد على سفرها إلى الخارج، كما فعل الآن الكثير من الدول، كما لا بد من أن تتكون جماعات وجمعيات من أجل حماية الثروة الفنية، والحرص على بقائها في الوطن، وأن يتيسر ذلك إلا بتشجيع المؤسسات والأفراد على الاقتناء، وتأمين شروط حياة مناسبة للفنانين، بحيث لا يكونون مضطرين للتصرف بأعمالهم لمن يدفع، وإنما يجب أن يعرف مصير العمل الفني، ولين يجب أن يبقى.

لا يقصد من هذه الملاحظة تقديم الوعظ، وإنما خلق للناخ الذي يساعد على بقاء الأعمال الفنية الأساسية في مواطنها، وإذا انتقلت أو انتقلت بعضها ضمن صيغة متكافئة يؤخذ فيها المستقبل بعين الاعتبار، لأن الثروة الفنية بقدر ما هي

خاصة فانها علما أيضاً، ويعقد ما تعني الحاضر تتطلع إلى المستقبل. إلى الأجيال القادمة، وهذا ما يجب الالتفات إليه مبكراً، وخلق الظروف المناسبة لبقائه ودرامه

- ٥ -

إذا عدنا الآن إلى متحف محمد محمود خليل، فإن أول مفاجأة تصادفنا: اسم الشارع الذي يقع فيه المتحف: شارع كافور! أما المفاجأة الثانية فهي أن للتحف يحتل رقم ١ في الشارع من هو كافور. ومن يذكره لولا التنبؤ؟ وماذا يعني هذا الشارع الآن لولا متحف محمد محمود خليل؟

إن للصالحات، في أحيان كثيرة، ثلج دوراً ساخراً، وكأنها تبهتها إلى ما في هذه العجالة من مفارقات، فهي تصرخ وتقول: يجب أن نتقوا أعينكم على اتساعها لكي تروا جيلاً كل ما حولكم، من أجل استخلاص العبر وفي الوقت المناسب!

فالقصر الواقع في شارع كافور، رغم اتساع مساحته، والتي تفيض عن ثمانية آلاف متر مربع، يشبهه من القصور في بعض لمياء الجيزة والزمالك والجاردين سيتي، ربما يكون أكبر أو أصغر، أكثر أو أقل جمالاً من قصور أخرى، لكن مثله لا تجد من حيث الأهمية، فهو يضم أكبر مجموعة فنية موجودة في مصر، وهذا ما يعطيه تميزه، وبالتالي عظمت وادّره على البقاء والاستمرار.

إذا اجتزنا الحديقة الفسيحة، وما تكاد ندخل إلى رحاب القصر، حتى نلجأ بالصمت والجمال، وكأننا ندخل إلى محراب، وفي طبقات القصر الثلاث تتوزع اللوحات والتحف والتمائم بشكل جميل يملأ العين والقلب، بحيث يتسائل الإنسان: كيف استطاع شخص بمفرده أن يجمع كل هذه التحف؟

تضم مجموعة خليل ٣٠٤ لوحات و٤٢ تمثالاً، تتراوح اللوحات بين الزيتية والمائية والباستيل، كما توجد لوحات بظم الرصاص، أما التماثيل فهي مصنوعة من البرونز والفضة والفضة، ومعظم هذه الأعمال لفنانين فرنسيين، أو عاشوا في فرنسا، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حتى أيكاد يصح أن يطلق على التحف: الفن الفرنسي من ديلاكورا إلى جوجان (١٦)، وهذه الفترة من لأعجب وأهم فترات الفن الفرنسي، الانطباعي تحديداً، إذ تصارعت خلالها مدرسو وأساليب، وقد تبعت تطلعت هذا الصراع في أنحاء متفرقة من التحف، فيديلاكورا يقابل انحر، وكل منهما يمثل مدرسة وأسلوباً يختلف الواحد عن الآخر، أما حين يبدأ الفنان بالخروج إلى الطبيعة، وهناك يرسمون، خلافاً لما فعله أساتذتهم، إذ كانوا يطلون على الطبيعة، وبعد أن يمتلئوا بأنفسهم يعودون إلى محترفاتهم. وهناك يستعيدون من الذاكرة ما خزنته، فإن الجيل الجديد من الرسامين خلق ثورة كبيرة، إذ إن العمل كله ينجز في أخصان الطبيعة، بحيث تصبح اللوحة طبيعة أخرى مليئة بالحياة والغفوان، حتى أيكاد الإنسان يتنسم رائحة التراب والأشجار، ويرى موجات الماء الصغيرة وهي تتدافع وتلعب بين الضفتين، أما اللون، الذي هو أساس الحركة الانطباعية، فانه يتحول ويتغير

بمغاب ساعات الليل والنهار، ويتعاقب الفصول، وأيضاً يتحول الفنان من لئلاطق الباردة للتمعة إلى رحاب اللئوسط، حيث الشمس رفقق دافئ، وحيث تبدو الأشياء مختلفة عن الشمال للكامد

خليل وهو يجمع اللوحات حوص على أن تكون ضمن مقتنياته اللامع الجامعة والفاصلة بين رسام ولآخر، بحيث نستطيع من خلال هذا الكعم، وبتبين الفرق، أن نقرأ فنا يكامله من الفن، فاللوحات اللجوبة في للتحف لروسو تمثل مرلحل تطوره وطريقته في النظر إلى الطبيعة، إذ كان يخلق طبيعة مرارزة للطبيعة الحقيقية، وهذا ما يجعله حرفياً بعض الأحيان، ودويني بعيد تشكيل الطبيعة، إذ يجردنا من مادتها اللام ويضفي عليها لونا غنائياً بحيث تبدو أكثر جمالاً وأقرب إلى النفس ويمكن أن يقال الشيء ذاته، أو ما يوافقه، على عدد غير قليل من الرسامين الآخرين، بحيث نستطيع أن نكتشف ملامح كل واحد منهم، والعلامات التي تميزه عن غيره.

حتى دومييه، ذلك الفنان السلسر، والذي يميل إلى الكلاسيكيزم في لوحاته، حين نأمل الأعمال التي تركها نكتشف أن وراء تلك الانسجام التي تتبدى نتيجة الفارقة، رسماً متيناً من حيث البناء، والسيطرة على للشهد كله

أما لحد شيوخ المدرسة الانطباعية، مونيه، والذي طور في بنيتها، أو طريقة النظر إلى الطبيعة، فإن للتحف يضم بعضاً من أعماله ذات اللساعة الوسطى، بحيث يصعب من يتأمل أعمال هذا الفنان وكأنه يكتشف كل ما حوله من جديد، أو يراه في لحظة خلقه الأولى.

والعلام الانطباعية، على تعددهم، نجد لهم في هذا للتحف أصلاً مميزة، فلورنوار يضع لوحات، وكان هو أبرز المرشحين لخليل كي يصل إلى هذا المالم، ولبنجا أعمال وكذلك لجوجان ولورنيزر، وبيسارو، ولهذا الأخير ثلاث لوحات كبيرة، أما فإن جورج فإن لوحته زهرة الفشاش، فتمتيز أبرز ما يضمه للتحف وقد أشرنا إلى بعض الملاميسات التي ولجعت هذه الفلحة، سواء بالاساة أو بمحاولة السرعة، ولو لم تكن ذات أهمية خاصة لما ثارت حولها كل هذه للكاند حتى يوسف ادريس، وفي محاولة لإظهار حرصه الزائد على تلك اللوحة، أشار إلى أنها بيعت في لحد المزادات الفنية حين سرقت، لكن بعد للتحريات تبين أن اللوحة التي بيعت لئلا جورج خلال تلك الفترة كانت لوحة «عباد الشمس» وليست مزهر الفشاش،

وهناك أعلام آخرون في الفن، ومن خارج فرنسا، حرص خليل على أن يقتني بعضاً من أعمالهم، وقد نيسر له ذلك باعتبار أن باريس كانت كفة الفن، وكان يصعبها للكثيرين من أجل عرض أعمالهم، ويلتالي لاكتساب الاحتراف فالوقع والشهرة، وهكذا نجد لغنائين من إيطاليا ولألتانيا وإنجلترا، ولجيكاً أعمالاً مميزة أما الأعمال التحتية التي يضمها للتحف، فيكتفي أن يشير إلى بعض تماثيل رودان، والتي تعتبر أية في الجمال والكمال، خاصة تماثيل الباراك، ولفيكتور هوجو، وتعتبر من لئمن ما يضمه للتحف، ثم هناك تماثل نصفي لسنر وغول من إبداع برونز سريغ، ولأخر لرودان باسم «النداء» إلى السلام، بارتفاع ١١٤ اسم

وتأمل لأخر لحد حسن باسم الفرسان الثلاثة

إن اللوحات والتماثيل اللجوبة في للتحف منتقلة بكثير من الرفاهة والعناية، خاصة وأن نظرة من اقتناتها تختلف عن نظرة مدرء الماقتف، فقد كان يريد أن يتمتع قبل أن يورخ، ويريد أن يتوقف قبل أن يقرر بما يمكن أن تدره عليه من مبالغ فيما لو باعها، وهذا ما جعل مقتنياته نكتسب طابعاً شخصياً بالفرحة الأولى، وهذا الطابع بالذات يدلل على المستوى الذي بلغه وعلى الدافع الذي جعله يقتني هذه الأعمال بالذات، خاصة وأن عللة الاقتناء التي تستند ببعض الأشخاص تجعلهم أقرب إلى الانحياز للذوق الشخصي، وبالتالي يفتنمون رغبة خاصة.

وسما يؤكد هذا التوجه أن مقتنيات محمد محمود خليل الأخرى تشير إلى ذلك، ففي للتحف عدد كبير من اللقنيات التي جمعت نتيجة الهوى الشخصي، إذ جمعها من أماكن مختلفة، من مصوم متعددة، حتى ليبدو، في بعض اللقطات، وكأن طفل استهوئ أشياء، لا يقوى على تركها في أيدي الآخرين؛ وأكثر ما يتجلى ذلك في الأشياء الصغيرة من الطل للزخرفة، والأواني الخزفية، والفزات التي جلبت من أماكن بعيدة، لقد فعل كل ذلك بذوق مميز، ومن أجل إشباع رغبة شخصية بالدرجة الأساسية، ولأبد أن يشير هنا إلى أن لزوجة، وربما لبعض المستشارين، دوراً رئيسياً في الاقتناء، واستكمال مجموعات معينة.

إن الفن، في اللقنية الأخيرة، تدوق ومعة ومعرفة، ولعل محمد محمود خليل جمع هذه الصفات كلها، واستطاع عبر سنوات العمل، ويوجد متواصل، أن يصل إلى اللقنية التي نراها الآن مقبسة في اللقنيات التي تركها، والتمتعة في للتحف الذي يعتبر مغفرة لصر، وتذكرى لأحد الرواد الذي عرف كيف يعيش ويتعمق، وأن يترك للآخرين، لهذا الجيل ثم للأجيال القادمة، صورة مشرقة لإرادة ذوية ومثابرة تعرف كيف تختار، وتعرف بنفس القدر كيف تترك، حتى في أصعب اللقطات وأكثرها تحدياً، ولعل في هذا درساً لن يريد أن يقرأ التاريخ قراءة جيدة، ويصل إلى حقيقته الصية، وربما الباقية عبر الأجيال

### الهوامش

- (١) محمد سلاموي، محمد محمود خليل، للتحف والرجل، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٥، وهذه الفقرة مقبسة من مذكرات خليل غير المنشورة
- (٢) محمد سلاموي، محمد محمود خليل، الرجل وللقف، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٥
- (٣) دزموند ستوروت، تاريخ الشرق الأوسط الحديث، دار النهار، ١٩٧٤، ص ١٥
- (٤) محمد السابق، ص ١٥
- (٥) مصطفى الزلز، محمد محمود خليل، وتحديات النهضة، القاهرة ١٩٩٥،
- (٦) بدر الدين أبوغازي، اللال مختار، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤،
- (٧) للصدر السابق، ص ٧٧،
- (٨) للصدر السابق، ص ٧٦-٧٧،
- (٩) للصدر السابق، ص ٧٩،
- (١٠) للصدر السابق، ص ٨١،
- (١١) الزلز، مصدر سابق، ص ٥٣،
- (١٢) سلاموي، مصدر سابق، ص ١٤، نقلاً عن مجلة المصور ١٨ فبراير ١٩٤٩
- (١٣) للصدر السابق، ص ١٣،
- (١٤) الزلز، مصدر سابق، ص ٥٦-٥٧،
- (١٥) محمد سلاموي، مصدر سابق، ص ٢١-٢٢، نقلاً عن جريدة الأخبار ٢٧ مارس ١٩٦٠،
- (١٦) رمسيس يونان، دراسات في الفن، دار الكاتب العربي، ١٩٦٤، ص ١٦٥



## هل نحن أمام كشف جديد في تاريخ الفن الإسلامي؟

### أعلام الاختيار الك رشيم حريك مسجود

شاكرا لعيبي \*

سعد - وهو في الغالب مسيحي عربي - شرف الأبواب، البطار . وهو مسيحي عربي كذلك - غيبي، عجمي، غزال)، مجرد حامل support ملته مثل غيره من الحوامل (الورق، الحيطان، الخشب، الرق أو الأبواب...)، وإن فإن رسم الكائنات الحية كان حقيقة اجتماعية وفنية واقعة رغم جميع الاعتراضات المتشددة التي يمكن اللقاء بها على طول وعرض الأدبيات الإسلامية، ذلك أن الحياة الاجتماعية والثقافية لم تكن ميالة فحسب إلى النمط التجريدي وأعمال الخط العربي السائدة والمروج لها. يبدو تمثيل الواقع وكأنه يجيب على حاجات جمالية ويمارس فنة لم تستطع الأنواع الأسلوبية الأخرى منافستها أو الحد منها.

إننا نعلم أن جميع الثقافات وال شعوب السابقة على الإسلام قد ساهمت بتطعيم ما يصير الفن الإسلامي بروافد جديدة، وإنها كانت تنقل معها إرث المنطقة التاريخي بتقنياته وطبقاته الأثرية وأديانه وتقنياته الحرفية. إن ما وصل إلينا من الأعمال المنسوبة لجهارا إلى فنانيها هو قليل جدا بالمقارنة (كما يمكن أن نتخيل) مع نتاج فني يمتد على مساحة جغرافية وتاريخية واسعة. إننا نحسب أن ثمة نتاجا كثيرا مفقودا ، بل إننا نسحاول هنا البرهنة على أن ثمة أعمالا منتجة في المنطقة الإسلامية على يد فنانيين عرب من الألبان الأخرى، لم يجر منحها العناية التي تستحق ولا إدراجها ضمن إرث الفن الإسلامي ، بل التعمية على أصولها الحقيقية.

توجد اشكالات متعددة في الرسم العربي الإسلامي لم يحسم بعضها حتى اليوم ، البعض منها نظرية والأخرى تطبيقية. إن التعارض النظري بين تحريم تمثيل وتصوير الكائنات الحية وبين الانجاز المحقق والمعروف لا يبدو واضحا في أنهما الكثيرين، وهم يعتقدون أن التحريم الفقهي قد أنقذ نهائيا أية امكانية جادة لتطويع فن الرسم التشخيصي في العالم الإسلامي حتى القرن الرابع عشر الميلادي على الأقل. سوى أن الآثار التصويرية، المنمنمات والفريسات وأعمال التصوير على الورق والخزف، لا تبرهن مثل هذا التصور.

وفي الحقيقة فإن الواسطي المكرر اسمه كثيرا إنما هو مجرد مثال واحد على فنان وقع عملا، رسما بالمعنى التشخيصي. كان هناك فنانون بارعون أقدم من الواسطي بكثير ممن قد وقعوا صراحة أعمالا فنية تشخيصية ، مثل الخزاف الإيراني الأصل (أبي زيد) الذي كان (يرسم) على الخزف أعمالا تصويرية لمحمية جد باهرة. كان الخزف بالنسبة إليه كما بالنسبة للخزافين المصريين في العصر الفاطمي وما تلاه من أمال (أبو القاسم مسلم بن الدهان،

\* فلان رافد تشكيلي عربي يقام في سويسرا

المسيحيون السوريون والنساطرة من قبلهم في دفع الرسم أنثشخصي الاسلامي الى الاحام منذ الراهب والرسام السرياني (روابو) الوثيقة بتاريخ ٥٨٦ والوجود اليوم في إحدى مكتبات مدينة فلورنسا الإيطالية (Florence, Bib. Mediceo-Laurenziana, Ms. Plut. 1.56) ولنجزة في بلاد الرافدين.

٥ - أننا نعلم من طرف آخر أن علاقة المسيحيين السوريين مع البيزنطة كانت تستند الى نوع من التضامن الديني الروحي ، بالإضافة الى كونهم من الرعايا السابقين للإمبراطورية البيزنطية. هذه العلاقات الوثيقة كانت تدفع مرات، كما يقول مؤرخ الفن الاسلامي (أوريج غرابير) الى اتهام بعض زعمائهم الروحيين بالعمالة كطابور خامس يزينطي متقلد في ثنانيا للدولة الإسلامية.

٦ - نعلم جيداً أن النسطارة ومن ثم المسيحيين السوريين كانوا يتقنون اللغة اليونانية، لأسباب عدة منها ما يتعلق بالكنيسة الشرقية ومرجعها. كانت اليونانية والفارسية لغتين يتوجب على المثقفين والمترجمين اتقانها كما هو الحال اليوم مع الانجليزية والفرنسية. إن فليس من العجب أن تكون التعليلات للحجبة بالنسب التي ندرسها مكتوبة باللغة اليونانية، خاصة إذا ما جاءت من طرف شرقي متعلق رجبياً بكنيسته ولغتها الرسمية، اليونانية. أمام أي محاولة مكتوبة بلغة أخرى غير العربية فإن تاريخ الاستشراق «ومن ثم تاريخ الفن الاسلامي» مسحبيلنا الى مصدر اخر غير منطقتنا حتى لو توافرت الأدلة

السلطة على أن الأثر لغني منجز بين ظهرائنا. هكذا سيجتاح مثلاً في نسبة الأعمال المنسوبة بالسريانية في العراق وسوريا ويخط بشأنها. لا يرى العلاقة الوثيقة بين هاتين اللغتين وذهنيك الشعين، السريان والعرب اللذين من دون أن يكونا شيئاً واحداً فإنهما يشتركان بمشترك جد عميق لغوي وتاريخي وجغرافي، بحيث أن الواحد منهما قد طلع من رحم اللثاني بمعنى من المعاني

تود هذه للامعة التمهيد للأسئلة التي تدفعنا الى نسبة بعض منمنات هذه المخطوطة الى عربي (سوري؟) ثمة سببان رئيسيان الأول من طبيعة منطقية والثاني من طبيعة لسبورية.

أولاً : إن الوصف الذي يقدمه الرسام للعرب في إحدى المنمنات هو من الدقة بكتاب مفصل ، ويدل على أن الرسام يعرف حق المعرفة السحنة العربية وأسلوب اللباس العربي

ففي مرة نادرة حقاً «ومن نزن كلامنا بدقة» نرى صورة العربي بالقتال والعبادة. سنفاخر بالقول أنه لا توجد في تاريخ الرسم (على حد علمنا) أية صورة أخرى تقدم العربي بهذا الزي. إننا أمام كشف تصويري مثير.

لكن هذه النظم التصويرية الدقيقة تستجر عن نفسها لغواً عبر التلطيح الجاور للصورة المكتوب باليونانية، هذا هو النص الكامل. «ظن الامبراطور أن القائد قد خسر (للمركة) كما أن العدو الاساسي قد ظن بأنه قد عاد الى اندونيكو . وكان قد كتب رسالة من طرف الامبراطور كان عليه الوصول

سرياً الى سوريا، يحده فيها أن يبعث (الزيد) من الدفاعات وعدد من الهدايا. كانت الرسالة في داخل إسطوانة clivo (نوع من مخروط ريمو كان معدنياً كانت توضع في دلفه الرسائل للتحفوة. انظر صورة للمنمنة) وكان يعطينا

ايصالها جبر عربي أسبق الى اندونيكو (الفروليد) في سوريا. سراً سأل ساموناس العربي فيما إذا كان يعرف اللغات؟ أجاب (العربي): كلا لكن ساموناس أضاف أن الإسطوانة تتضمن خراب سوريا وإذا كنت مهتماً بإبداك

وعلاقتنا بضع (الاسطوانة) في يد الوزير (تنس). وعد العربي ساموناس بإيصالها لكي يسلمه الأخير الهدية. عندما وجب العربي الى سوريا أعطس

يبدو هذا التهديد ضرورياً من أجل فحص بعض المنمنات للدرجة في مخطوطة كبيرة موجودة اليوم في اسبانيا، نزع من بعضها قد نُجز في النطق العربية.

يطلق الأمر بالمخطوطة للمسلة (سكيليتيس مارتينيس Matritensis Skylitzes) وهي المخطوطة المحفوظة في المكتبة الوطنية في مدريد التي كانت معرضة في الوجهة الجغرافية رقم ٢/٢٦ من قسم المخطوطات في المكتبة .

العمل يضم مواد موحدة في محك واحد مع بضع أوراق مضافة لاحقاً. أنها تتضمن ٢٢٢ ورقة من الرق تحتوي على نص يوناني يعالج تاريخ إياطرة القسطنطينية للفترة الممتدة منذ سنة ٨١١ حتى سنة ١٠٥٧ الميلادية . تحتوي المخطوطة على ٧٤ منمنة موزعة على الأوراق وتزين النص اليوناني.

سنحاول البرهنة على أن مجموعة لا يستهان بها من المنمنات الموجودة في هذا الجلد هي من عمل فنان عربي، مسيحي من سوريا في أغلب الفن. ولكي تكون في قلب الصورة فإن بعض المنمنات التاريخية تبدو ضرورية تماماً

١ - شهدت الحقبة التي يعالجها النص توتراً متنامياً في العلاقات بين الإمبراطورية البيزنطية والدولة الإسلامية، أموريا وعيسيا. لكن هذا التوتر كان يعني كذلك نمواً متزايداً في العلاقات السياسية والاجتماعية بين الطرفين ومزيداً من التوتر على الاخر وتقبله

٢ - ما يفسر لنا الحجم العدي المنمنات التي تقدم (ترسم) رسومات تفصيلية في المخطوطة المذكورة وتضع الطرفين جنباً الى جنب في لقطات وصفية مهمة يتأتى من ذلك التمر في العلاقات البيزنطية . الإسلامية . من الفوار التاريخية التي ندعم ما نقول ، تلك

الواقعة التي يدورها البيزنطي (٧٤٧ - ٨٢٢) في كتابه (فتوح الشام) والتي تتكلم في أن واحد بطبيعة العلاقات الاساسية بين الطرفين وبالمواقف من فن التصوير. فبعد أن يبري كيف أن الروم أي البيزنطيين . قد توسلوا، أثناء هذه مع المسلمين ، الى وضع صورة هرق على

عمود (سارية) لتكون حدوداً بين جيشهم وجيش المسلمين الذي كان يفرده أبوعبيدة، يبري أن بعد يبري المسلمين فاف عين الصورة وأطعمه ذلك ففصب عضياً شديداً . . ومن

أجل تدارك الموقف رضي أبوعبيدة أن تصور صورة موطوا على عينيه عينين من زجاج وأقبل فارس منهم من الروم . وفقاً عين الصورة . ١١٧ . نلاحظ عرضاً للمصريين كانوا فاطين ويستغل بهم في مثل هذه الحالات.

٣ - إن ظهور الاسلام كحقيقة نهائية في النطق بفسر لنا من جهة أخرى أن بعض منمنات محوطتنا ترسم الحارس. البيزنطي والاسلامي، على قدم المساواة التامة. هذا كذلك هو معنى المائدة التاريخية أعلاه.

ففي أحد أطراف الرسومات في المخطوطة يمكننا أن نرى الامبراطور البيزنطي وعلى الطرف الاخر خليفة المسلمين في نوع من المائدة الذهبية التي تدل على أن مصدر الأعمال على دراية

بما ومعرفة وثيقة بأهمية ما يجري في الطرف الاسلامي

٤ - لعب المسيحيون العرب دوراً مهماً في نمو هذه العلاقات لقد كانوا جزءاً جويواً من بينهم الثقافية التاريخية التي سمستوجها الاسلام مناما أيام دوراً واضحاً. إننا نعرف أن واحداً من أكبر الواقفين جهاراً ضد قرارات الامبراطور البيزنطي ليون، مصحف الصورة بوقوات، هو العربي المسمى منصور بن

منصور (ولد سنة ٦٧٥) المعروف في تاريخ الكنيسة باسم القديس حنا الدمشقي. وكان مقرباً من الخليفة الأموي هشام (٧٢٤-٧٤٣) مؤظفاً بالدولة.

لقد كتب منصور الدمشقي ثلاث رسائل بعنوان (ضد من يهاجمون الصور المقدسة) الى اثراها، وبلا الفرابية ، بالعمالة للمسلمين. وبالطبع ان ننسى تلميذه المسيحي العراقي، صديق الرشيد ومن بعده والمأمون، ثاذفدورس أبي قرة

الحرائي «ولد سنة ٧٥٠ وتوفي حوالي ٨٢٥ ميلادية الذي كتب باللغة العربية كتاباً مهماً وصل إلينا تحت عنوان «ميمور في إكرام الايقونات». لقد سامم



عدم ادراج عمل ايروائي اسباني مهم ضمن أعماله الكلاسيكية بسبب مديته المحببة الإسلامية في إسبانيا) منذ سقوط غرناطة وحتى سنوات السبعينات، كان ثمة تقليد من شأن الأquarelle العربية الإسلامية، في الوعي الإسباني بسبب رغبة الأسبان في الحصول القوي ضمن المشروع الامبريالي الأوروبي المتعالي على الشعوب الأخرى، خاصة العرب منها. هذا البصير هو ما يقصر عدم توغل الشارع في دلالة العناصر العربية، البيئة والتي لم يكن بإمكانه وغم ذلك التقصير عليها.

وإذا ما كنا نتوقف ملياً أمام هذه النعمة فلأننا نأخذ من بين الجميع في تدعيم فرضيتنا. ثمة منمنمات أخرى لا تقل أهمية لأنها تندرج ضمن نفس الإطار الأسلوبية ويمكن الافتراض عبرها أن الرسام هو نفسه كلما تعلق الأمر بالحدثين من سوريا والعلاقات البيزنطية الإسلامية

إن فصحا أولاً للعمل المطبوع الذي نقله بين أيدينا يشير إلى وجود أكثر من رسام واحد من ساهم في بلورة الخطوط. تندرج الأساليب المختلفة في رسم منمنماتنا في سياق الرؤية التشكيلية لعصر لم يكن يعرف المنظور وينهك بخطاطات وصفية لموضوعة، رمزية في جوهرها أي ليست واقعية كما كنا نقول قبل قليل. وبشكل عام يمكن التفرير، حتى في الحقن التشكيلي القديم ذلك، من منمنمة بغدادية وأخرى فارسية لاحقة وثالثة تركية متأخرة رغم جميع عناصرها الأسلوبية المشتركة، أو التفرير بين منمنمة عربية وأخرى بيزنطية حتى لو اشتركتا في عناصر محددة. بإمكان الدراسة الوصفية التفرير إذن بين أسلوب فناننا العربي المسيحي المفترض وأسلوب من شاركه في تكوين الخطوط الكاملة

إن الافتراض التقليدي على تحليلنا سيذهب إلى القول أن العناصر التشكيلية للمنتجة عربية إسلامية إنما هي مستلهمة جوهرياً من الأسلوب المزدهر في ظل بيزنطة. هذه هي فرضية الباحث الكبير انتفانز ملا الذي يحيل إلى مميزات الفن البيزنطي ويراه واضحة في الانجازات الأولى للفن الإسلامي (الصفحات ٦٧ - ٧١ من عمله باللغة الفرنسية). على العكس فحنن نقترح أن الفن البيزنطي نفسه متأثر بأعمال المسيحيين السامعين لروايتهم، ساطرة وإيقاعية وسريانية وعرب وما شئتاً لهم من الاسماء التي لن نزل إلا على شيء واحد، اندراجهم بإثر تاريخي طويل وانخراطهم بمسألة جغرافية محدبة المعالم. إن الفن البيزنطي نفسه يمكن أن يكون لفتراً سورياً، أي قادماً من سوريا الإسلامية ثم العربية، مما لا دالة كبيرة هو إجماع الباحثين على أن الفن البيزنطي هو فن شرقي، ماذا يعني هذا الضغط على المستوى الفني؟ هل تأثرت بيزنطة بالعالم (السامي) والمصري المجاور؟ أليست هي نفسها جزءاً لا يتجزأ من ثقافته؟ لا توجد إيضاحات كاملة بلا من أن يمتنع هؤلاء الباحثون سورياً الشرقية أيضاً دوراً وإضاحاً في تكوين الفن البيزنطي الديني جازية فنانها بتغير محيطه الجغرافي. وفي رأينا هذا الدور سهل الاستنباط للناحية إن المسيحيين قد توصلوا، وهم يهتدون إلى الديانة النصرانية قبل غيرهم، إلى الأشكال التصويرية والتشكيلية الإيقونية المبررة عن اعتقادهم، تدل على هذه اللغة التشكيلية المخترعة في منطقة التصوير الجدارية في دورا. أووريس أو صالحية الغرات. يقول المتخصص بالفن البيزنطي أندريه غراير وهو ليس أوليغ غراير المذكور أعلاه، «أن الاستعانة بالفن في دورا - أورويس في بداية القرن الثالث الميلادي على شكل صور دينية كان مسيحياً كلياً». هذا يعني أن أسلوباً صالحيه الغرات المسيحي السوري قد وصل لاحقاً فحسب إلى بيزنطة التي طوره تطويراً كبيراً. هذه الفرضية تصمد التحليل

الاسطوانة للوزير وكان في داخلها رسالة إلى اندرونيتكو، أما الاسطوانة سلمت إلى أمير المؤمنين (...) كانوا اندرونيتكو وجماعته قد سجنوا وأسبست معادلتهم (١٠٠) إلى الجبارة «أمير المؤمنين» مكتوبة فحسب بالحرف اللاتيني بسطقا وتصويتها العربي، وهو ما تحققت منه، وإن فإن الأمر يدل أن الملحق والرسام يعرفان تماماً دلالة العبارة هذه. تشير إلى أن التغيير «أمير المؤمنين» لا يرد في أي من الأدبيات البيزنطية التي تستخدم بدائل أخرى، من جهة ثانية فإن وضع العبارة في نص يوناني على هذا النحو يدل على احترام عميق من طرف فناننا شخص خليفة المسلمين إن التصويرية في هذه المنمنمة المختارة لا تشير إلى تحقير من المسلمين ولا تقدم كاريكاتيراً لهم، على العكس من ذلك تماماً فإنها تقدمهم بوضعية جد مقبولة تدل، مرة ثانية على معرفة عميقة من طرف الرسام بدينهم ويزيهم وعلى احترامه الجهم لهم، وهو أمر لا يتفق، كما يفرض هنا، إلا لرسام عربي سوري.

ثانياً، نسبة مهمهم نسبة هذه للمنمنمة وأصولها إلى عربي مسيحي هو أسلوبها الفني. إن ما يسعى في تاريخ الفن الإسلامي بمدرسة بغداد أو المدرسة الرافدينية الزهري في العصر العباسي بين القرنين ٩ و١٠ للميلاد قد مدت تأثيراتها إلى شمال العراق وسوريا من بين بلدان أخرى. نعرف أن أسلوب الرسام السوري غازي بن عبد الرحمن مصور نسخة المتحف البريطاني، تحت رقم (OR. 9718)، من مقامات الحريي (دمشق ١٢٠) متأثر بمدرسة بغداد ومثله الكثير من رسامي وفنانين مدينة الموصل، وبعضهم من المسيحيين العرب. إن أسلوب العمل الذي نحن بصدده لا يخرج البيئة عن أسلوب المدرسة العباسية البغدادية. يتجلى ذلك الأسلوب في الاهتمام بالتفاصيل وبقوة الخط، وبوضعية الشخصيات التصويرية وبخوط خالية الصورة من الخط أو اللون، وبتشابه سحن الشخص المرسومة ولكن يفرقتها على الإيحاء عبر الحركة، ثم الاهتمام بإبراز العناصر الخطية (وهو ما نراه واضحاً لدى الواسطي). إن عبارات المنمنمة تمت بصلة وثيقة إلى العمارة الإسلامية، كما أن الزخارف والتزيينات التي تبدو على الجدران لا تختلف كثيراً عن زخارف الوسائد التي يجلس عليها الخليفة. إنها الزخارف الإسلامية عينها في أهم ما يميز المدرسة العباسية هو نكتها شبه الواقعية (لأننا لا يمكن أن نتحدث عن الواقعية إلا بعد اكتشاف المنظور أو تطبيقه في عصر النهضة) وهذا ما نراه جلياً في المنمنمة المنشورة هنا.

تتجلى الشرحات المطولة والقصيرة للملحق الأسباني المتخصص (سيباستيان سيراك استوبايان SEBASTIAN CIRAC ESTOPAN) ذلك كله، أو أنه يمر عليها مرور الكرام. نسوي أن الوضوح الشديد للأصول العربية لبعض المنمنمات كان يضطره إلى التصريح بقول دال مثل «من بين العناصر البيزنطية والغربية يتوجب التعرف على عناصر أخرى عربية» وهو يذكر كذلك، في المنمنمة رقم ٢٦٩، التي منمنمتها نفسها، يمكن رؤية محاكاة representations للإطلالات الشرقية، سلاطين وزعماء عرب كما بنية تقليدية، للمناير، الأروقة والقبور، لكنه يضيف مبرراً، (إنها يمكن أن تكون مستلهمة من صقلية، مثلاً) أن انتباهه أعظم للتأثير العربي الجلي كانت متجسدة كليا من طرف الملحق الأسباني هذا المتخصص يتفق بما نود أن نسميه بالعدالة الأسبانية المعاصرة إزاء التأريخ العربي الإسلامي خاصة في سنوات طباعة الجزء الأول من الكتاب الذي يحتوي على المنمنمات (برشلونة/مدريد سنة ١٩٦٥). كانت هذه البعثة مستأنسة لكنها قد خفت الآن كثرة (نذكر القراء الكرام، بما نشرته الصحف الأسبانية ثم العربية، السنة الجارية - ع

الساند والمقبول في تاريخ الفن الذي أن يقبلها رغم غنطليتها وثائقيتها . ولعدم القبول هذا سبب من طليعة ايدولوجية تنطق بالارث اليوناني الذي يعتبر المرجع الاساسي لأوروبا المعاصرة، الذي ينبغي حصره في الحدود الجغرافية الأوروبية.

يستنتج الشارح الاسباني لمخطوطتنا مايلي:

«من المحتمل أن يكون العمل قد أنجز في مدينة ميسينا (في صقلية) ؛ في دير سلفادوري على ايدي رهبان وكتّاب ورسامين بينظليين وصقليين. (يبدو أن اللوحة قد ترجمت بين السنوات ١٢٠٤-١٢٥٣ من قبل رهبان وكتّاب ورسامين منمنمات ... . تتوقف هذة الايداء للملاحظات التالية .

١ - إننا نعلم أن مصطلح بينظية، في الأدبيات الغربية، يضم في حقل عمله للمسيحيين العرب. لقد لاحظنا في أكثر من مناسبة أن هذا المصطلح غامض للغاية. إن تسمية (السوريين) ملتبسة، فمن جهة تطلق على سكان الشام الأصليين الساميين من مختلف اللل واللغات والكتكاتب، ومن جهة أخرى تحاول منحهم وضعية خاصة يجري بهرما عزاءهم عن تاريخ هذه المنطقة نفسها، وذلك لسبب كونهم مسيحيين ارتبطوا بأغليبا واستمروا من قبل بينظية. وبعبارة أخرى فإن السورين قد اعتنقوا بينظية بسبب انتمائهم الديني الى الكنيسة الشرقية. في السياق السوري إرث فانثوسيف (بيزنطي) يبدو بدوره غامضا عوضا مطلقا في تاريخ الفن، ويحيل الى التباسات بعضها مقصود وعلى رأسها تجريد السورين من إرثهم التاريخي الفني، للتواصل من دون انقطاعات كبيرة. للفرقة هي انه عندما يجري الحديث عن بدايات الفن الاسلامي فلاشارة تقعب غالبا الى القول أن الصناع الأوائل لهذا الفن كانوا من السكان الأصليين للمتصرين (انظر تشاهازيان)، أو من استنبطهم لثقله، الأمويين من الروم (كما يقول بليك آنك من ملوح عربي مثل القدسي)؛ هنا يعترف للمسيحيين السورين كونهم لسكان الأصليين ولكن توضع مسافة واضحة بينهم وبين أبناء عومتهم العرب . يولي للارخ الفرنسي ليبل Laveque مثلا : «مبارا تقديدا طويلا . مع مدقن والإيقية المسيحية، لصالح بيرسة طالع»

٢ - المسيحيون الشرقيون أنفسهم متفقون، حسب اللوشنير والذاني نصر الله على على أن «الفن البيزنطي لم يأخذ شكله النهائي ولقائه لأبعد من موده الفن السوري الطريق». - ابن ماز الحديث عن عناصر بينظية فاعلة في صقلية بأذات وهي التي خضع جزء كبير منها طيلة فرون طوال في الحكم العربي الاسلامي، عو جزء من هذا الالتباس للحيد للامات الحاديد أن يعتبر الحديث عن هؤلاء (البيزنطيين) حديثا كذلك عن (السوريين) أو للشورين من غير اليونان طالما أن القبط لستون في أولهم ضمن البيزنطيين هو القاعدة الغربية في الحديث عن تاريخ الامراطورية البيزنطية

٤ - أن الفترة المحددة ما بين ١٢٠٤ و ١٢٥٣ هي في الحقيقة فترة الانباز التشكيكي البارزة في تاريخ المنطقة العربية، اسلاميا ومسيحيا. لقد استطعنا نحن في عمل غير منشور لنا تعداد ١٦ عملا منمنماتيا تضيحيصها موقعا من طرف رسامين، مسلمين في العال، للفترة الواقعة بين ٩٠٩- ١٢٩٩، ناهيك عن الأعمال غير الموقفة في هذا الفترة نفسها لدينا أمثلة بأهرة لأعمال تندرج فيما يسمى بالفنون التطبيقية (الخزف والتنجاسيات...) موقفة كذلك، منها اثنان على الأقل موقفة من شبيحين عرب هم : ابراهيم النصراني الذي وقع في مدينة الحيرة العراقية سنة ٧٧٥ تقريبا ، لثية من الصلصال موحودة في المتحف الوطني في دمشق، وجقوب بن اسحاق الموشقي الذي وقع فيخرة معدنية موجودة اليوم في مجموعة دافيد في الدنمارك ، وغيرهم

٥ - الأمر الجدير بالنسجل أخيرا هنا أن صقلية المعتبرة مكانا لانجاز للعمل

موضوع البحث قد شهدت في تلك الفترة عيناها نشاطا ثقافيا عربيا غربيا مشتركا، خاصة في فترة حكم رجار Roger كانت اليونانية لغة الثقافة كذلك في زمن هذا الملك. ففي أثناء التتبع كان رجار يستولي على الأرض التي فر عنها أهلها ويقسمها بين أصحابها، في سنة ١٠٩٢-١٠٩٣ عقد اجتماع في ماز حضيره السادة من أصحاب رجار وسلم كل واحد منهم حصية أو جريدة مكتوبة بالعربية ، وأحيانا بالعربية واليونانية معا، فيها وصف للأرض التي تخصصه وبيان عدد الفلاحين والأرقاء في أملاكه . إننا نعرف أن يوجين البلمسي كان يترجم من العربية ويكتب للشعر باليونانية وأنه قد ترجم مثلا كتاب (كيفية دومة) . وكان الشريف الاندلسي يراس (الدائرة الجغرافية) في بالرم Palermo ، وإذ أصبح أن تتكلم عن أعمال فنية له في زمن رجار ، فإنه قد قام برسم صورة الأرض في دائرته من الغضة . يذكر د. الحسن عيس أن لملك رجار مع الاندلسي قد وقع لغيره وعلى أناس أبناء فضاء أنكيما، جهزهم الى أقليم الشرق والغرب وسفر معهم قوما مصورين ليصوروا ما يشاهدونه عيناها. كان رجار بالإضافة الى ذلك يعتمد على المسلمين في الهندسة المعمارية وفي عمل الآلات من كل نوع منها آلات تدخل اليوم في حيز الفنون الجميلة . لقد صمغ لعد المسلمين لرجار آلات لرصد الساعات درست ولم يبق منها إلا كتابة باللفات الثلاث اللاتينية فاليونانية فالعربية، والنسب في العربية هو : خرج أمر الحضرة الملكية العظيمة الرجارية الخلية أيد الله أمهاتها وأيد أعلاهما بعمل هذه الآلات لرصد الساعات بمدينة صقلية المحمية سنة ٥٣٦هـ . من بين المهندسين المعماريين المسلمين في صقلية نسمي أبا الليث . كانت اليونانية تجاور العربية واللاتينية ، الأمر الذي ربما يفسر سبب كتابة مخطوطتنا باللغة اليونانية بمساهمات عربية تشبه المساهمات المشتركة الموقفة

٦ - فيما يتعلق بالانجاز التشكيكي العربي المعروف والدروس في مدينة باليرمو، وهو رسوم سقف كاتيليا بالاتينا، فمن الواضح أن نسبها الى المدرسة العباسية، الرافدينية لا يرقى اليه الشك اليوم. إن استنتاجات أوليف غرابر بهذا الصدد ذات أهمية قصوى ، من المستبعد بالنسبة إليه «أن يكون تصوير هذه اللوحات من ابداع فناني سيجي أو صقلي ، وأيد (مونريو فيلار) فيما ذهب إليه في كتابه الجامع الذي أوقفه على لوحات السفك ، بقوله أن «أسلوبه العراقي لا بد وأن يكون من ابداع فناني واقدين من بلاد الرافدين، وهو ما تؤكدته الخلفيات ذات اللون الواحد لعد من اللوحات والتي كانت من تقاليد الموصل».

٧ - إن فرضيتنا المطقة ببعض منمنمات هذه المخطوطة تستجيب للمعائن التاريخية. ذلك أن العمل اللغتماني والأيقوني المسيحي هو حقيقة من حقائق التاريخ الفني. يرد ذكر الأيقونية، كما كتبت ذات مرة ، في مصادر عربية قديمة، مثل أوصحها من يورجيه أين أصيبية (دمشق ١٢٠٢ - ١٢٩٩م) في قصة طويلة تدور حول مؤامرة حيكت لاختطشوع بصدع عملة لايقوة صورتها مثل الصور التي كانت توجد في الحمامات والبيع وفي الواضع للصورة (-) . أو ما يذكر عن عنين ابن اسحاق (الطبيب العربي النصراني ٨٧٣) الذي «أخرج من كبة كتابا فيه صورة المسيح مصلوبا ، وصور ناس حوله ... الجدير بالذكر هنا أن المسيحيين في الشام، وفي فلسطين خاصة، ما زالوا يستخدمون الى اليوم الكلمة «قوة» عينا التي يستخدمها بختيشوع».



لقاءات



## المفكر علي حرب في حديث النهايات الفكر الجامد ينتج المراوحة والتراجع أو العجز حاوره: صباح الخراط زوين \*

\* لقد عنونت كتابك الجديد، حديث النهايات أليس في ذلك انسياق مع  
الشائع والرائج؟

- يفقد الفكر قوته وأثره، عندما يفقد رافعيته، أي هيكته بالحدث والواقع الحي، ولا مراء بأن للحديث عن النهايات  
رافعيته، مادامنا نخل اليوم في عصر من عصور الكائن يسفعا على عتبة التحولات الكبرى التي تنتقل معها من نمط  
وجود إلى نمط آخر ومن طور حضاري إلى طور جديد، من جراء ثورة الاتصالات وقبلة الطومات.

\* ما هو مفهوم الراهنية عندك؟

- أن أندرج في زماني وأفهم حاضري، ومن لا يعقل حاضره لا يحسن الافادة من ماضييه ولا الإعداد لمستقبله، وإذا  
فمن يفتكر بصورة حية ورائعة، ليس هو الذي يعيش على أفكار مضمت واستهلك ولا الذي يفكر لمصور مقبلة، وإنما  
هو الذي يعيش اللحظة ويحضر وسط المشهد لكي يشارك في صياغة الحدث فالأفكار والمفاهيم هي شكاات تمويلية  
تتغير بها عما نحن عليه، يقدر ما نفير العلاقة بالواقع، ثم لا تنسى بأن الزمن الذي نندرج فيه هو زمن متسارع يهمل  
ولا يهمل، بعكس الزمن اللاعوتي أو الايديولوجي الذي هو زمن الانتظار ليوم الدينونة أو للفردوس الموعود، وإذا  
فالفكرة لم تعد تنتظر جيلا أو سنوات لكي تنتقل إلى الناس أو إلى السلطة العامة، عبر مصافي الجامعات ومراكز  
البحث. فمن وقائع العصر أن العالم يتشكل الآن ويدار بواسطة الشبكة والمطومة، فضلا عن الصورة والوسيلة. ولا  
غنى عن يفكر بصورة فاعلة أن يأخذ هذا الواقع في الحسبان.

مؤلفات صدة في الفكر، اليهودية،  
الحدث، الحب، القضاء، الحفي ولعينة،  
الناويل، الحقيقة والأسئلة الشائكة  
حولها، نقد لتلك الحقيقة وللنص  
والنخبة وأوهامها، يعود علي حرب  
بعدها إلى القارئ مع حديث النهايات -  
شواحات العولة ومازق الهوية، كاشفا في  
عمق وصراحة وجراة عن مأزقا.

وإن عودنا علي حرب وضع التقاط على  
العروف وإعادة ما لله لله وما تقيصر  
لقيم، فإنه لم يتراجع مرة عن قول  
الحقيقة مهما كان ثمنها، وعن إبعاد  
شبح المعرفة المطلقة عن عيولنا  
وعقولنا، وإذا كان علي حرب قرا محمد  
أركون ثم انطلق من فكر ديريدا إلى  
سوغ نظرتة إلى العالم وإلى الذات،  
فهو بدوره رمع الانهيجية الديرادية،  
تلك التي تتطابق وتعددية الاحتمال  
حيث الهول المفتوح على أبواب الفكر  
الشرعة على الامعدد.

من هنا حديث النهايات أهلي حرب،  
نهايات عصر مع ما قصمه فكرة العولة  
من ايجابيات، إذ كما يقول، ليس  
علينا أن نعلم القرب بل أن نعلم  
منه. لذا، ولواجبة الواقع، ينطلق  
علي حرب من مبدأ تشكيك منطق  
وذلك ليتمكن من تشكيك الواقع  
وتفسيره. هذا ما جعله يجتهد عن  
مهمس أركون لأن الأخير قس  
ايدولوجيا، بينما بقي حرب يحفر  
في حقل المعرفة الذي لا تعداه  
الايدولوجيا.

\* شاعرة وترجمة من لبنان

فلنتحدث إذن عن نظام الوصل والفصل، كيلا ننفي عن الحد  
جذبه لفرادته.

والعلة ككفارة تبادلية توصلية لجميع أو توجد بين البشر، إنما  
تتصل بما سبقها، لأن التبادل أيا كان نمطه وحجمه، هو واقع  
بشري. ولكن ذلك لا يعني أن نمطه للرحل والعصور والأنماط  
بعضها ببعض، كما يفعل الكثيرون من الكتاب والفتن على  
سبيل التبسيط والتعمية.

« أين موضع الخط والتبسيط »

- يتم التبسيط عندما تقوم العلة ككذب سياسي أو نظرية  
اقتصادية أو عقيدة فلسفية، على غرار ما تقوم مثلا للبر إلى أو  
الاشتراكية أو للمركسية. في حين أن المسألة تتعلق بجملته  
اجراءات وعمليات حضارية أو تاريخية، هي شرة الثورة العلمية  
والثقافية التي تتيح تحويل للعلى إلى مطروحة رقمية ونفاه بسرعة

## العالم لا يغيره

## المتظاهرون

## والمتهمرون

## ولا يمكن لمن

## يمارس نجوميته

## أن يحرر سواه

الضوء.

هذه الثورة تتجسد اليوم في التبادل الرقمي والاتصال الرقمي بقدر ما تتجلى في حوسبة  
الانتاج وأعمدة للجمع. بهذا نحن إزاء واقع لا يرجع عنه إلى الوراء، إذ هو ليس من قبيل  
اللقطة التي يمكن مضغها، وإنما هو فترة حضارية يتبدل معها وجه الحياة. وقد قرأنا  
مؤخرا أن الشيكات دخلت إلى مكة المكرمة، كما شاهدنا على الشاشة طلاب الأزهر  
يشتملون على الحاسب. فلأخذ مقلدا من من أشد الناس عداء للعبة، أني إيسابو  
رامونتي رئيس تحرير جريدة «لوموند ديلوماتيك» الشهيرة، نراه يشرح حملة شعواء على  
وسائل الاتصال والإعلام، فيما هو لا يتوقف عن إظهار الفراء، في جريدته بالذات، أن  
يوسمعه قرائتها على الشيكات. مما يدل على أن العلة باتت واقعا يخرط فيه الذين  
يعارضونها ويخفون منها، مما يجعل خلوهم من العلة مجرد خوف من اللقطة والمفردة.  
من جهة أخرى لا ينبغي الخلط بين العلة التي هي عالية من نوع جديد، وبين عالية العصر  
الصناعي أو للصبر الزراعي. ذلك أن العلة هي عنوان تندرج تحته تحولات هائلة يتغير  
معها العالم بينية ومشهده، بأدوات ومؤسسات، بغيره وقيمه، فضلا عن إيقاعه ورمزه،  
لنتوقف عند مسألة الزمن. نحن نتجاوز الآن عصر السيارة والموتورة، فكيف بعض  
الحصان والباخرة.

ذاك أن ثورة الاتصالات تتيح الآن في المسافات بقدر ما تتيح للره  
أن يتصل بأي بقعة في الأرض من دون أن يرحل مكانه. كذلك نحن  
نتجاوز الآن زمن النسخ باليد، كما نتجاوز زمن النشر بواسطة  
الطبعة نحو البث الإلكتروني الذي يجري بسرعة الضوء.

هناك مثال آخر على مدى التحول الذي نشهده مع عصر المطوعة.  
يتقلب بأسلوب الطق ومضامينه. نحن نتناول الآن مع منتجات  
جديدة، لا هي بالماضي ولا هي بالآونة، لا بالنتاج الفكري ولا  
بالنتاج اللائي. وأسمي بالأمشياء المائعة أو شبه اللادية التي تترك  
ما يسمى اليوم «الواقع الافتراضي» كما يتجسد ذلك في النصص  
الالكترونية التي تتحول في الفضاء السبراني، والتي يشغل بها  
مواطن الشبكة أو المواطن البيني كما أوتش سميته.

من هنا يتضح مدى التبسيط والتدريج الذي يحدثنا عن علة

من هنا فإن الذي يولف ويكتب ليس هو الذي يشكر الزمن ويمين  
الواقع ولا هو الذي يهجر التفتية وينفي الفائق. وإنما هو الذي يرسم  
خرائط للمضى أو يترعرع سياسات المعركة، بقدر ما يقتسم مناطق  
جديدة للمسألة والتفكير أو يبتصر أساليب جديدة في للمعالجة أو  
السرد والتعبير.

وهكذا ليست الفكرة أيقونة للتبديد ولا هي متحجرة تعود بها إلى  
الوراء، الأخرى أن تتأمل بما تقتضيه من الامكانيات، أي من حيث  
قدرتها على التحريك والإثارة أو على التوليد والتحويل.

« لا يخشى بذلك أن تخضع الفكرة لنمط للصورة والسلمة فضلا عن  
الافتقار »

- للفكرة بما هي أداة للهدف والتدبير، ومنظها والآخرى القول ميزتها  
وقوتها، في قدرتها على مجابهة الواقع بتفكير منطقي وليات اشتغال.  
سواء كان الواقع عقبة أم سقاة، سلمة أم صورة، نسا أم مؤسسة.

بهذا المعنى فالأفكار هي أدوات للتغيير، عبر إعادة المصياغة والتشكيل. مثال على ذلك،  
نحن نقاوم للحاسب بلغة المفهوم، عندما لا نتعامل معه كعائق، بل كحقل للامكان  
تضاعف أو تقتضي، مع قدرات الإنسان، ليس فقط من حيث التخزين والإحصاء، والتدبير،  
بل أيضا وخاصة من حيث فتح الباب نحو السؤال والتأمل حول معنى الفكر والعقل  
والإنسان نفسه، في ضوء الناطق الآلي والذكاء الاصطناعي واكثر لا ينبغي التبسيط.

فالفكر هو رهان لتغيير قواعد اللعبة، في جغرافية المعنى وعلاقات القوة، إذ هو سلاح ذو  
حدين: فالفكر الجامد أو المنطوق ينتج الدواخلة أو التراجع إلى العجز. أما الفكر الحي  
والمتجدد في مصدر توليد المعرفة ونقطة، إذ هو يتيح لصاحب مقولة ضغوط الواقع  
بقوالب وشبكاته، بقدر ما يتيح له التححر من مصافرات العقل ومسيقاته. من هنا فاللهام لا  
يشخص المرء لمخولاته أو يصيغ أسيرا لشعاراته، إذ بذلك يفقد قوته ويخسر رهانه، ومن  
يفكر بصورة رافعة وفاقعة، هو الذي يقيم مع فكره علاقة خلق وتحويل أو تجديد أو  
تطوير.

« من للاطلاع أن الكلام على النهايات، نهاية التاريخ أو العالم أو الإنسان أو للثقاف، إنما  
يشير الاستغناء لدى الكثيرون، بقدر ما يهيم ذلك بوصفه انقطاعا عن للضمي أو شرخا في  
الذاكرة. ولعل هذا ما يبرح به الفائق لأفواق حول العلة، بمعنى

أفك تسعى لفصلها عن كل ما سبقها.

- مع أن اللغة العربية هي لغة مجاز بامتياز، فإن لكثير الكتاب العرب  
ينسون ذلك، لكي يفهموا مفردة النهاية بحرفيتها. ولكن من  
الساذجة أن نعتقد بأن العالم سوف ينتهي

فمعنى للقوة أن الواقع الذي يعيشه اليوم ومنطوق فيه، يتغير  
بصورة ميوية هائلة وسريعة، تجعله مادة لولادات جديدة أو مجازا  
للطور نحو عوالم وفضاءات جديدة، أو فرصة لخلق مولود جديدة  
قد تتجلى في نمط للتفكير وفرع للمعرفة، أو في شكل للتواصل  
وأسلوب للعيش، أو في مدينة للعمل ونموذج للتبعية.

بهذا المعنى المجازي، لا شيء يولد من لا شيء. نعم سبق هو الذي  
قائما إلى أن نكون ما نحن عليه تماما كما أن مستقبلنا هو الذي  
يمكن أن يقود إلى حاضره.

## بالنقد أخادير

## هامشيتي

## وأفكك آليات

## عجزي

يرفها لبنان منذ مطلع الخمسينيات، أو عن عولة غربية بدأت في القرن السادس عشر، أو عن عولة إسلامية في العصر العباسي. فكيف بالذين يدعوننا عن عولة ما قبل التاريخ فيما نحن نشرف على نهاية التاريخ. إذن ثمة منطقة جديدة من مناطق الوجود أُنشئت في تشكيل، يتألف منها نمط جديد من الانتاج والاتصال والتداول، لا ينبغي الخلط بينه وبين ما سبقه. إذا أردنا أن نعرف معنى الأتوال أو أن نتدبر سير الأحداث.

ولذا إذن هذا الخوف من أثر العولة في أكثر البلدان والقيمتها؟ لا يخشى أن تزده أرواح البشر سودا وأن يصيب الإنسان أهل إنسانيته فيما الرأسمالية تزده وتحشا؟

- العولة كتحول تاريخي أو كإنجاز تقني، إنما تتوقف أهميتها وخطورتها على كيفية التعامل معها.

المسبة في ليست العولة حميدا ولا مروسا الأخرى ل تعاملها معها لغة المفهوم. أي من حيث الامكان الذي تطوّر عليه أو يمكن استخراجه من قترحاتها التقنية لأحد مفهومها جديدا يجري تداوله الآن، هو مصال للعودة، ويتعلق بالذين يعملون باستخدام الوسائط والتصريف والعلامات عبر الشبكات. هذا المفهوم يعني أننا نشهد ولادة فاعل لاجتماعي جديد على المسرح، تتجاوز منه ثنائية التقنية والجمهور أو الفصل الفكري والفصل البيدي، فلا عمل بعد اليوم بلا معرفة، ومضى القول بأن الفصل يتطلب من الآن وصاعدا عاملا يستثمر طاقته على الخلق والتطوير، بقدر ما يستعمل للسوقية ويعتمد على قوته الذهنية. الأمر الذي يحذر العامل من كونه مجرد منفذ للأوامر من الكوادر العليا ومراكز القرار. ومن للفرقات في هذا الخصوص أن للثقافة ألتي جباهه انشائية بدافع من حرية التناسل ومصالح الجماهير أو يطالب بتغيير الواقع والمجتمع، لا يرى الآن ما يحدث من تغيرات يتحذر منها الناس من وصاية النخب أو بيروقراطية الإدارات والدول. مما يدل على عقلته الكاتب البحرية أو على جهله بمعنى الحرية، بقدر ما يتركه على أن للثقافة يصن سوى انتهاك ما يدعوا إليه، أو على أنه الوجه الآخر للسياسي الذي يعارضه، إذ الصراع بينهما ليس من أجل الجماهير بل عليها. وبك في القضية. لا يريد للثقافة الجماهير أن تتحرر من السيطرة والوصاية.

هناك تهرب من الكلام على سليات العولة ومخاطرها لمهاجمة للثقافة التي هي مهنة صرحت تنقها وتتقن ممارستها.

- التقه هو جزء من مهنتي، وإنني أعتقد لكي أفهم ما يحدث، لا لكي تشبث بموافقي أو أغرق بتهويلي. حول الإنسان والحرية، فما تشكو منه، كتلوث البيئة أو التفاوت للربع بين الأغنياء والفقراء، هو مشورة ما ندافع عنه بذات، أي شرة إنسانيتنا التي تنبكي عليها. ولذا فمن الخداع والزيغ أن نرد الكوارث والظلمة إلى التقنية وعصورها أو إلى العولة ومطوماتها. الأخرى أن نتغنى إلى جضع الإنسان وحشيشته، إلى مفارقتها وفصلتها، على ما يصنع المسبح والقرن، أو أبو العلاء، وميجر.

«أي إنسان تنص؟

- الإنسان ألتي يتربد بين التقوى والفجور أو الذي يطالب بوجع غيره فيما هو لا يفكر إلا بالعلم ذاته. بل الإنسان حيث البشر والشراسة والترجيبة والكتابة في عروته الضارية وميله للتألمة إلى هوية للنسبة.

هذا ممكن لطفة إذا أردنا أن نواجهه للمشكلة لا أن نهرب منها. ولذا فالعسك والمجنبي الآن، لا أن تنقز في بحر الأدوات والظومات، ولا أن نمتزج كل مرة شيطانا محمله للمسؤولية، بل أن نمحص الشكل البشري الذي هو نحن - والذي يعتقد بأنه سيد الطبيعة وبأن الله قد سخر له كل شيء - ما هما الإشكال لمصعب إذن أعصما على للشرعة، لتعوية طبيعتنا

الشيطانية وفضع ميراثنا الضميرية والتضميرية. لعل ذلك يجنحنا أهل عودانية أو شرهسة، في علاقتنا بمعضنا ببعض أفكارنا وجماعات

«لا أبحثي التركيز على هوية الإنسان تجاهنا ما تتناهى الهويات الثقافية على أرض الواقع، خاصة في العالم العربي، من الغزو والهيمنة، من جانب الغرب بقيادة أمريكا، فضلا عن لجناب العولة المتمحمة عبر تدفق الصور والظومات وأساليب العيش؟

- لا مراه بأن العولة كواقع جديد يقدم على إدراة العالم بواسطة الطومة وبسرعة الغضوء، إنما تخريط علاقة الإنسان بهويته، في كل مكان، الأمر الذي يتلخ ما يسمى اليوم بأزمة الهوية. ولكن الأمر لا يقتصر على العرب وحدهم، وإن كان إحصاسهم بالأزمة هو أكثر حدة بسبب ترجميته الثقافية أو لكونهم عاجزين عن للمشاركة الفعالة في صناعة العالم وإدارته. هناك فرنسيون وأوروبيون وأميريكيون يشعرون بالأرق تجاه التغييرات مما يدل على أن الأمر عام.

«لا تشعر أنت بشل هذا للآز؟

- السؤال هذا، ماذا علي أن أفعل تجاه ما يحدث؟ هل ألتي سلاحي وأنب حقيقي؟ هل ألق بائيا على أحلال الهوية المأجزة كما هي ردت الفعل المضادة للهمم والتفعل لدى غالبية للثقافة للآخرين من لفقة العولة على طرية السحرة؟

ما لأحوال هو العكس، أي خلق ماض للفل والحرية، استنبط أجوبة ومعالجات على ما تطرحه العولة من للكتلات والتضخيم، هذا رهاني أن أتصرف كذاذ مسؤولا وفاعلا، قاررة على المشاركة في الحدث، كيلا أجعل علاقتي بالأحداث والتغيرات إلى أفخاخ ومطبات.

«كيف تمارس هذه الهمة

- أن أصعل بخصومي، كمشكل في فرع من فروع المعرفة. من هنا انخراطي في المناقشة العالية الجارية حول قضايا الساعة، للعمل على بلورة مفاهيم تشكل مساهماتي قراءة الأحداث، كما هي مقولات للنطق التصويبي، سياسة الانكسار، لاما الانشائي، الإنسان الوسيط، الموازن البيئي، الهوية للعولة، وكما يتضج ذلك في كتابي: حديث النفايات. إذن أنا أسعى إلى الخروج من قروتي الثقافية أو الوطنية، لكي أشارك في توسيع مسجلة للفني وإغناء عالم للفهوم، وبصورة تغير مفهومي لهويتي الإنسانية ذاتها فلا يلبق بأحدنا أن يتحدث عن الغزو الثقافي، حديث الجاهل بالثقافة أو يفت موقف العاجز للسببية، على ما يفعل الذين يهلجون لفقة العولة لكي يدافعوا عن هوية لا تولد سوى العجز والاختناق.

«ولكنك تبدو بذلك مدافعا عن الغرب نقادا لهويك وثقافتك ومجتمعك.

- هذه مهمني. بل بالحق أغامر ماضيني وأعتقد أليات عجزتي، بقدر ما لسلط الضوء، على ممارساتي للعتة أو لكشف عن المواقف التي تشل عذني لإدراة الخلق والتحول، هذه الهمة بما هي تشريح للذات لكشف عن قصورها وعيوبها، كتعصب عذني أهمية نصومي، إذ هي السبيل إلى الخروج من حالة الجمود والثرابة أو للفتز والتراجع أما عتية للمحافظة والفرقة الفرجية ولذا الشفارات ومواقف تبجيل الذات والتهمج على الغرب، لئلا ترموه للشككة وتتفانم الأزمنة

«كيف تتجم إذن موقفك شومسكي، الذي يوجه لتنف القنف السياسية بلكه والنظام العالمي بل للمشروع الثقافي الغربي برمته؟ لا يصلي ذلك مشروعية لففاعنا عن هويتنا؟

- نقد شومسكي هو في نظري دليل على قوة المجتمع الأمريكي وحيوية الثقافة الأمريكية والغربية عامة. أما مدخله عام فهو مقبيل بل خارج إذ هو يجنحنا تشبث بولها وعمرها

فالأولى بنا نقد ثقافتنا وسياساتها كيلا نزيد ضغفاً ونقراً، ويزداد الغرب قوة وإقداراً. ولذا فإن نقدي لهويتي لا يعني دفاعي عن الغرب. فأنا من الذين وجهوا أسس النقد للإنسانية الحديثة، كما فعلت ذلك في كتابي لعبة للنفي.

غير أنني لا أعتبر أننا ملزمون لآراء الدروس على الغرب في الإنسانية، إطلاقاً مما نحن فيه، ولا بالاستناد إلى المرجعيات والمناهج الغريبة، للإنسان اللاصوتي. لا للورثي، الاصطناعي أو النرجسي. فالأولى عندي أن ننقذ هويتنا للعدل على أسسنا عقائداً وشرائعنا ومؤسساتنا، على الأقل لكي نتفج صيفاً حديثة نتيج لنا نضع علاقات فيما بيننا لا تقوم على التبدد والاستبعاد، ولا على الأرهاب والاقصاء.

هل معنى ذلك أن كل هذا الكلام على روحانية الشرق مقابل مادية الغرب وقريته لا أساس له من الصحة؟

- لننظر في مسألة الحرية التي تنازلتها في كتابي، من الشائع في القول عندنا أن الحداثة الأصلية تقوم على الحرية، فيما تفاقمت الحرية والإسلامية، تولى أهمية التقسيمان والالتزام مع الجماعة، على ما يقول عندنا بعض الدعاة الإسلاميين. وهذا حديث خرافة في نظري. ذلك أننا تنقسم إلى للحرية في الغرب وجهها الآخر، الإيجابي، وهو استقلالية الشخص البشري وحرية في الاختيار، إزاء المؤسسات والسلطات الدينية والسياسية. ولا نضي استقلالية الفرد أن الغربيين يعيشون فرادى كما تترحم، إذ لا مجتمع ولا هو شكل من أشكال الالتزام والتواصل أو التداول والتبادل، بهذا المعنى فالواقع هو عكس ما ندعي، إذ العمل في الغرب هو إنجاز جماعي مؤسسي تضامني، والدليل لفتنا عن الغربيين مؤسسات الضمان الاجتماعي، وبالإجمال فمنهم من نضل إلى مستواهم في هذا الخصوص، لأن عقليتنا الغربية تشكل عقلاً أمام العمل البطيء الفريق وحقوق الشراكة. وهكذا فإننا ننتقد حرية الغرب، نأخذ من الحرية وجهها اللبرالي أو الشخصاني، كما تكتب ممارساتنا التخريبية والنرجسية في السياسة والدين. والعكس صحيح، بعض أننا نأخذ من النزعة الاجتماعية وجهها الكلاسيكي والشمولي، أي عقليتنا الانطلاق وعلاقات القطيع، كما أثبتت معركة الزواج المدني الفاشلة في لبنان، وهكذا نحن نأخذ من الحرية أسراراً ومن الجمعية أسوأها، ونكس في المفارقات النافضة في خطاباتها.

هل ولكن لا يدمر النموذج الغربي روح الإنسان من خلال الزحف التقني والتصحر للعنصرية والنفس الاستهلاكي؟

- صحيح، طالما يتباهى الشرفيون والمسلمون بوجه خاص، في السجالات الحضارية القائمة بينهم وبين الغربيين، بروحانية الأديان مقابل مادية الغرب وتقنياته.

في هذه المسألة أيضاً ثمة خداع كبير، أولاً لأن الغالب على الفلسفة في الغرب مثاليته، ثانياً لأن مفهوم الروحانية لا يحتل مكانة مركزية في الإسلام، ففي النص القرآني تهيمن أنواع من المفاهيم كالظواهر والمظاهر والأول والأخر، وخاصة الغائب والشاهد.

وعالم الغيب ليس روحانية، بدليل أن جنة الفردوس هي سريالية من غرب إبلاسيته، وأن القرآني كثر الغفلة لنفهم بحث الأجساد. ولا ننسى أن المسلمين عاشوا حياتهم في عصر نزولهم بكل امتلاء، ففتحوا البلدان بالنفس والسيوف، وأقاموا إمبراطورية للأموال وإمبراطورية للثروة والقيان. والأرجح عندي أن الروحانية الإسلامية في تأويل متأخر للإسلام يروني أو مسيحي. لا مرأى أن الروحانية أصبحت فيما بعد من مفارقات الفكر الإسلامي وتراثاته. وهذا دليل على أنه لا وجود لأصول صافية، كما نزع: إذ الهوية هي محصلة روايات متعددة وعناصر مثالية وطققات متراكمة تتحد وتشاكل أو تتفان في مركب ثقافي يصعب اختزاله إلى معنى واحد أو مركز واحد أو بعد واحد.

ثم أين هي الروحانية التي نريد للغرب أن يستمدعنا من عالمنا؟ هل في نزاع أهل التوحيد على إقامة دار للعبادة في بيت للنفس؟ هل في الشجاعة للسيطرة على مفعل فناء جامده لم في الاشتباك بالقي في حرم جامع؟ أحسن لنا والأستر لأد تتباهي على الغرب بروحانيته لأن كثرة الكلام في هذا المجال هي غطاء لانتهاك القيم والتعاليم على أرض الواقع. وألهم لأن علاقتنا بالروح ليست أفضل من علاقتنا بالغرب بها.

يقول الكلام دوماً إلى إخراج الغرب بصورة تجعله الأفضل، أليس هذا معنى القول بأنه أكثر روحانية منا؟

- لا أقول بأن الغرب أكثر روحانية، بل أقول إن علاقتنا بالمعنى والقيمة والمعرفة والحقيقة، ومن ثم الحق، هي أقوى وأعنى وأصدق من علاقتنا بها، بدليل أنه منتج، أو مبدع في مجالاتها فيما علاقتنا بها تبدي شكلية أو جامدة أو خادعة ومزيفة.

من هنا أرى أن حديث الروحانية يريد علينا، وهذا ما يحتملي على تفكيك علاقتنا بالمعنى والقيمة والحقيقة، هي أقوى وأعنى وأصدق من علاقتنا بها، بدليل أنه منتج، أو مبدع في مجالاتها فيما علاقتنا بها تبدي شكلية أو جامدة أو خادعة ومزيفة.

هل نستغل في الموقف الذي يستأجر دوماً باعناهم ونقدك؟ كيف تقيم واقعهم؟ أين أصبحت مقولة نهاية الموقف أو بالأحرى أين أصبحت أنت منها؟ وهل الموقف هو صاحب مهنة فاشلة كما تقول في كتابك الأخير؟

- الموقف تحول إلى مجرد دعاية أو رباط بعد أن استنفدت الأفكار التي تتيح عليها، على ما تشهد على ذلك علاقتهم بمقولات الحرية والعقلانية أو للتدوير والتقدم. على هذا النحو أخص وضعت أله: فهو يطرح قضايا لا يعرف عليها أو لا يعرف معناها أو لا يصح الدالاع عنها. وسوف يستمر في التراجع والفساد، ما لم ينقلب على ذاته ويغير شبكة مفاهيمه ونماجه في العمل وسياساته الفكرية بالذات، وأعني بها طريقتهم في إدارة أفكاره وشرائره.

هل أين تكمن المشكلة بالتصدي؟

- مشكلة الموقف في أنه لا يعرف أين هو الإشكال. ويستعرض فعلاً وضع الموقف، ماذا نجد؟ سلسلة من المفارقات والتضامات، موبأات لأن في المواجهة ولكن ما زال يتوهم أنه في الطيعة. كان دامية التغيير فإذا به يضيئ اليوم للتغيرات التي نتاجه وتصعد بهاجم الغزو الثقافي فيما هو شدة من شعار الثقافة الغربية. يدعي عشق الحرية ولكنه الأكل ممارسة لها. يبارس وصدائيه على القيم والقضايا العامة ولكن الناس لم تعد تهتم بمقولاته ومواقفه. يدافع عن مصالح الجماهير، في حين هو يسيء إليها بنخبته الثقافية، يتعامل مع أفكاره كمنهج للتطبيق بينما هي شبكات للتحويل. باختصار: يعتقد أن مشكلته مع السلطة التي تصارعه وحريته، في حين أن مشكلته الأولى هي مع أفكاره بالذات، أي مع مصارعاته العقلية وثباتاته الزمنية.

هل أين ثباتات تصد؟

- لننظر عند ثباتية الموقف المعنوي والموقف التقني، نحن ننخرط في جدالات عقيدة لرغم راية الأول ضد الثاني، ولكن هذه ثباتية وأهية، لأن المسألة الآن ليست أن ننظر بين هذا، وذلك، بل كيف يستعيد الموقف المعنوي، للقرآن بشأن العام، فاعليته واثباته بعد فشل مشاريعه التحررية وسيناريواته التقدمية.

هل كيف يستعيد فاعليته؟

- أن يعيد الأمور إلى نصابها، بحيث لا يحل مهمته التنضالية تحقيق قدره على الانتاج للعرفي والإبداع الفكري.

بقدر ما يجعل مصدر الأزمة، وذلك هو الجبل والركب والعجز الفاضح.

« انتقل إلى محور آخر يتعلق بشأنية المنطق والسببسي. ما رأيك بما كان الفكر هشام شرابي حول نمط المنطق: كشف الحقائق أو رفعها لنخب الحاكمة؟

— مع تقديرى الكبير للكثيرين شرابي على مساهماته الفكرية المتمثلة في تحليلاته العلاقات الأيوبية والسلطة الذكورية، فإنني أخافه في تصوره لهمة المنطق. فالتفكير وأبني به هنا الفيلسوف أو الفكر تحديداً، ليس ساعبي يريد بين الشعب والسلطة، ولا هو مجرد محقق، فكشف الحقائق في مهمة تتكامل بها اليمين على ألسن وجه الصحافة ووسائل الإعلام التي تزود المجتمع بالأخبار والوقائع أو تسلط الضوء على الخفايا والفضائح. ولا أظن أن الناس العاديين يعرفون أقل مما يعرفه المثقفون في هذا الخصوص. وإذا فإن مهمة

المنطق ليست في أن يسلل الساس أو يبور عهدهم، بل لعرض فكرة تتجلى في شبكة للفرقة أو في نظرية للعدل، وبصورة تتبع رصد التحولات واستباق الهزات، بقدر ما تتبع تشخيص الواقع أو معالجة الأزمات. ويقتضي ذلك أن مثال العلاقة بين الفكر البريطاني المنطقي غينز وبين رئيس وزراء بريطانيا طوني بلير. فالأولى لا يشتغل بكشف الحقائق ودفعها إلى الثاني، ولكنه تسعى إلى تجديد الفكر السياسي والاجتماعي، من خلال نظريته حول الطرق الثلاث أو الوسيلة الجذرية. وهذه النظرية التي هي الآن مدخل النقاش عالياً، تحاول تجاوز ثنائية الاشتراكية والرأسمالية أو اليمين واليسار، لكي تنفع أمام رجالات السياسة إمكانات جديدة لمعالجة الأزمات الاقتصادية في المجتمعات الديمقراطية. هذا مثال على أن المنطق يتداخل ويغلط بما يتكره من أفكار، لأن مشكلته هي مع أفكاره بالدرجة الأولى.

« لماذا تهرب دوماً نحو نقد المنطق وتنسى نقد الواقع؟ لناخذ مفكراً كبيراً أنت من الذين تأثروا به وساروا على نهجه في التفكير هو الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، فما رأيك بالتصريح الذي أدلى به مؤخراً في أحد الحوارات التي أجريت معه: «ما يحصل في العالم ليس إنسانياً بل منطقياً على الإطلاق».

— مع تقديرى البالغ لدريدا، فإنني أجد أن قوله بمصدر عن واعظ لا عن فيلسوف. لأن الفيلسوف لا يفر من الواقع من أجل إنقاذ منه المنطق. قد تكون هذه رجالات الدين والأخلاق. أما الفيلسوف فانه يجابه ما يحدث ويمسك بتفكيره الله المنطقي ومنظومته المنطقية من أجل إعادة ترتيب علاقته بأفكاره وصياغة موقفه من جديد.

« ليس في ذلك استسلام للواقع؟

— بالنسبة لي لا يفرق بما يقع تهمشه للواقع. ولماذا نحن نقاوم الواقع عندما نقوم بشخصية، باستنداداً لمفهومية جديدة تسهم في تغييره بقدر ما تتكشف عن إمكان جديد للنقل والتغيير. وإذا كانت البشرية، بعد كل مشاريع التنوير وعصور التحرير متأزلة تشبه للزبد من الفكر واليأس أو الظلم والافتقار، فليس ذلك انتهاكاً لإنسانية الانسان، بالعكس، ما يحصل هو ذرة إنسانيتنا بالذات،

## المنطق تحول إلى مجرد داعية بعد أن استنفدت الأفكار التي تعيش عليها

المنطق ليست في أن يسلل الساس أو يبور عهدهم، بل لعرض فكرة تتجلى في شبكة للفرقة أو في نظرية للعدل، وبصورة تتبع رصد التحولات واستباق الهزات، بقدر ما تتبع تشخيص الواقع أو معالجة الأزمات. ويقتضي ذلك أن مثال العلاقة بين الفكر البريطاني المنطقي غينز وبين رئيس وزراء بريطانيا طوني بلير. فالأولى لا يشتغل بكشف الحقائق ودفعها إلى الثاني، ولكنه تسعى إلى تجديد الفكر السياسي والاجتماعي، من خلال نظريته حول الطرق الثلاث أو الوسيلة الجذرية. وهذه النظرية التي هي الآن مدخل النقاش عالياً، تحاول تجاوز ثنائية الاشتراكية والرأسمالية أو اليمين واليسار، لكي تنفع أمام رجالات السياسة إمكانات جديدة لمعالجة الأزمات الاقتصادية في المجتمعات الديمقراطية. هذا مثال على أن المنطق يتداخل ويغلط بما يتكره من أفكار، لأن مشكلته هي مع أفكاره بالدرجة الأولى.

« هل يشغل هذا الحكم جميع المثقفين؟  
— بالطبع لا. وإنما أعني الذين أقنوا أعصارهم بماركسون وصباهتم على الناس باسم الطغاة والحدوث والغلابة والحرية والوحدة، والآن وبعد غسل مشروعاتهم ونضالاتهم بحلول للسوية لاسوام، والأحرار هم أولئك الذين يريدون لنا أن نزل اللند حتى نسترر عظامنا ونبلغ رشدنا أو حتى ننجز حدثنا وتقدمنا، أرايت مرة أخرى أية لفرة وصل إليها المنطق داعية الغلابة والاستنارة والعدالة؟

« هل يشغل هذا الحكم جميع المثقفين؟

— بالطبع لا. وإنما أعني الذين أقنوا أعصارهم بماركسون وصباهتم على الناس باسم الطغاة والحدوث والغلابة والحرية والوحدة، والآن وبعد غسل مشروعاتهم ونضالاتهم بحلول للسوية لاسوام، والأحرار هم أولئك الذين يريدون لنا أن نزل اللند حتى نسترر عظامنا ونبلغ رشدنا أو حتى ننجز حدثنا وتقدمنا، أرايت مرة أخرى أية لفرة وصل إليها المنطق داعية الغلابة والاستنارة والعدالة؟

« إنه يتسكك بما يولد شعطه وعجزه.

« كيف؟

— برفضة نقد مقاييسه وممارساته، ذلك أننا لن نتطرق حتى نكتف الله نورا في المصدر لكي نمارس غلانيته، لأن بنقد أنتمة العقل ومعاييره وآلياته. وإن نتطرق من يخلطها في الحدثة لكي نتقدمها، وإنما نتخبط في صناعتها بنقد نماذجها لا بتقليدها. كذلك نحن نجابه الضغوطات بإعادة تفكير مفهوم الحرية بعد أن تحول إلى شعار يولد على الأرض للزبد من الصف والاستبداد، غير أن المنطق الذي طالما رجع شعار المنطق، قد أصبح أصولياً تقليدياً يحافظ على أفكاره ويصونها من التغييرات، مع أن المنطق هو الطريق إلى الخروج من العجز والقصور، وهو مهمة ذاتة لا تتحمل التأجيل، لأن العقلانية والحرية والحدثة ليست ماضيات ثابتة أو مكتسبات نهائية، بل مهام دائمة تتطلب للراس والصناعة والبناء للتواصل، عبر إعادة الإنتاج والابتكار، ولكن في المنطق لا يعرف ما لهي لهمة



جـاك دريدا

أي نتيجة للمنفق الذي ندافع عنه، والأولى بنا أن نعرف ذلك حتى لا نتاجنا بيريتنا باستمرار.

• ما العمل والحالة هذه؟

لا يمكن في نظري ليس إدانة الواقع الفلحشي، بل تفكيك الوضع الذي لا يقود إلا إلى ما نشكك منه، أي صوم الإنسان الاصطفاي والنرجسي أو النسخوي والأميريالي أو الأعلى والمتعالي، هذه هي المهمة الآن: وضع إنسانيتنا على المسرحة لتعزيم ما ينتج اليأس والوحشية والدمار، والمساهمة في تشكيل مفهوم جديد للإنسان، تتغير معه هويتنا وعلاقتنا فيما بيننا بقدر ما تتغير علاقتنا ببقية الكائنات. وهذا هو رهان الفكر في عصر العولمة والوسائط: التخلي عن دور الإنسان المتأله أو الوصي أو صاحب الدور الرسولي النبوي، نحو الفرد البشري الذي يتعامل مع نفسه بوصفه وسيطا لا أكثر، وذلك من منطلق المسؤولية المتبادلة والشفاعة في صناعة الحياة والحفاظ على الصير.

• لننوقف عند مسألة الحرية كيف تتعامل معها أنت بالذات؟

- إعادة النظر في مفهوم الحرية بعد الذي أصاب مشاريع التحرير من الاخفاق أو الانهيار، وإعادة النظر لتعقيد التخلي عن القولات السائدة في القطاع مع السمنة، كالتخية والجمهور والوصاية والضحية، فالنخبوية وإدات الاستبداد باسم التحرير والتطوير. وعقبة الضحية تولد الهشاشة أو تعيد إنتاج الأزمات، الأحرى أن تتعامل مع الحرية من خلال شبكة جديدة من المفاهيم، كالانتاج والإبداع والفاطية والمسؤولية والشفاعة. وعندما بدلا من الحديث عن نخب وجماهير، نتحدث عن قطاعات انتاجية أو عن فاعل اجتماعي أو عن ذات بشرية قادرة على الخلق والابتكار، يستوي في ذلك المثقفون وسواهم من العاملين في بقية القطاعات، بحيث يجري التبادل والتفاعل بين كل الفاعلين والمنتجين كمتسولين وشركاء في عملية البناء أو التنمية أو التغيير.

• كيف تترجم مفهومك للحرية إلى موقف عملي ميداني؟

- طبعا هذه مهنتي المعرفية أعني العمل على تطوير مفهومي للحرية، أما من حيث المهمة العملية، فلا أعتقد أن المثقفين والكتاب هم أجدر من سواهم بممارسة الحرية، والساحة الثقافية في لبنان تشهد على ذلك. وعندي مثال حي وطنزج يقدمه الفيلسوف الألماني هابرماس الذي هو فيلسوف العقل التواصلي وصاحب نظرية في الحوار الديمقراطي والحداثة العمومية.

ولكن ذلك لم يمكنه من إقامة حوار ديمقراطي أو محادثة عقلانية مع زميل له أصغر منه سنا، قد ألقى محاضرة لم تعجب هابرماس الذي شن عليه حملة ضارية وحاول تأليب الأوساط الفلسفية والاعلامية ضده، وللغزى من ذلك أولا أن المفكرين والفلاسفة هم أفضل الناس في تطبيق أفكارهم، لأن الأفكار لا تطبق، وإنما تحتاج إلى صرف وتحويل على أرض الواقع، وللغزى من جهة ثانية

أن العلاقات بين النظراء لا تنظمها المثاليات. أقصد التعلق الطوباوي بقم الحرية أو الديمقراطية أو العقلانية وإنما هي تمارس في حقل من علاقات القوة وفي سياق الصراع على المصالح أو الفوز بالمناسب والواقع، من هنا فعلاقة الواحد منا بالآخر أو بالحرية هي مزايا ذاتية مصنوعة مفهومية وعلاقة تقنية دامت يقيمها المرء مع أفكاره ورغباته وسلطاته.

• سؤال أخير: ما تطيق على المظاهرات التي اندلعت في مدينة سبيل في الولايات المتحدة الأمريكية، بالذات، ضد العولمة ومنظمة التجارة العالمية والأميريالية الأمريكية؟ ألا يحكم ذلك على إعادة النظر في مواقفك؟

- ملاحظتي الأولى أن المظاهرات التي حصلت هناك تدل على أن الانقسامات القومية والدينية لا تحكم وحدها الصراعات بين البشر. هناك أيضا الصراعات بين الأغنياء والفقراء أو بين القاهرين والمقهورين، ودامت للمجتمعات البشرية لا تتوقف عن توليد الثقلات والاستغلال والظلم.

ملاحظتي الثانية هي الفسحة الديمقراطية في المجتمع الأمريكي التي تتبع المظاهر والتي جعلت الرئيس بيل كلينتون يطلق على المظاهرات بقوله ينبغي أن نسمع ما يقوله المعارضون، في حين أن أكثر المناهضين للحرية والأميريالية عدونا، لا يعترفون بالأخر ولا يستمعون إلى رايه.

ملاحظتي الثالثة هي أننا نهاجم الأميريالية الغربية أو الأمريكية، مع أننا نتباهى بالأميريالية التي أقدمنا في عصر هارون الرشيد. وهذا شأن الفرنسيين، أنهم يتحدثون عن اميريالية أمريكية بعد أن فقدوا اميرياليتهم. • إنك تقرر الأميريالية؟

- أردت فقط الإشارة إلى أن الأميريالية، بما هي توسع وانتشار، شمة الانتاج والإبداع، ونسيان هذه الحقيقة هو جمل بخاضة الحضارة بقدر ما هو جمل بمصادر القوة. ومعنى القول أن ما نحتاج إليه نحن، هو أن نتفك ونبتكر ما به تتوسع وتبدل مع الغير، كيلا نحول النضال إلى مهنة فاشلة. بقي الأهم وهو تطيقي على المظاهرات، وما أراه هو أن مثل هذه الأساليب في النضال لم تعد تفتي ولا تسمن، لأن العالم يتغير الآن بطريقة يفتيق معها مفهوم جديد للتغيير.

• بأي معنى؟

- بمعنى أن العالم لا يفهمه الآن جمهور المظاهرات أو التمرديين في الساحات العامة، كما لا يتغير بمقلية الطيفية الجديدة. أي لا يتم بعقلية الخلف المثقور الذي يعتبر نفسه أكثر وعيا من الناس العاديين، أو الذي يجمع ويحرض أو يقود للمهشين والمقهورين، بوصفهم قاصرين أو غير واعين، كما يفعل أو يعتقد مثقفون كبار، هم نجوم وسط المشهد، ككبير بروديوجيك وريدا، فلا يمكن لمن يمارس نجوميته أن يجرى سواه، هذا أسلوب في النضال أثبت فشله، أي أنتج المزيد من القهر والبؤس، من هنا أرى أن النضال في الساحة العامة سوف ينتهي مع نهاية المثقف، فكل عصر شكله في النضال ومفهومه للتغيير.

## من لا يعقل حاضرة لا يحسن الافادة

من ماضيه  
أو الاعداد  
لستقبله





عبد اللطيف اللعبي \*

## قصائد من الصقم الانساني

ترجمة : رشيد وحتى \*\*

تنشق الأرض فتستقبلك

الى ذكرى الطاهر جعوط - يوم دفنه

- ١ -

تنشق الأرض

فتستقبلك

لم هذا الصراخ، هذه النموع

هذه الصلوات

ماذا ضيعوا

عم يحشون

أولاء الذين يكفرون

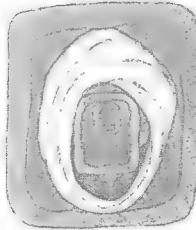
سلامك المستعاد؟

- ٢ -

تنشق الأرض

فتستقبلك

الآن



ستحاذيان دونما شهرد

فلكما أشياء لتحاكيها

وسيكون لكما الأبد لذلك

كلمات الباردة التي أبهتها الجلبة

ستنشق شيئا فشيئا في الصمت

- ٣ -

تنشق الأرض

فتستقبلك

وحلها اشتبك

دون أن تعرض عليها محاللاتك

انتظرتك دون اللجوء الي خدعة بنلوبة (١)

ما كان صبرها الا طيبة

والطيبة هي التي تعيدك اليها

- ٤ -

تنشق الأرض

فتستقبلك

ولا تحاسبك

\* شاعر ، مسرحي وروائي من المغرب.

\*\* شاعر من المغرب.

على غرامياتك العابرة

بنات التيه

نجوم من شهوة تجبل بها العيون

ثمار موهوبة من بستان الحياة الفسح

أهواء جلييلة تقيم شمسا

في بطن الراحه

على طرف اللسان الولع

- ٥ -

تشق الأرض

فتستقبلك

عار أنت

ومع ذلك فهي منك أكثر عربا

وانتما بهيان

في هذا الاحتضان الصامت

حيث الأيدي تعرف كيف تتشابك

لاستبعاد العنف

حيث فراشة الروح

تدير ظهرها لهذا الضوء الخادع

للذهاب بحثا عن مصدره

- ٦ -

تشق الأرض

فتستقبلك

ستستعيد حبيبك يوما

بسمك الشهيرة

وستنتهي الحداد

سيكبر أولادك

ويقراءون دون ضيم أشعارك

سيصافي موطئك كما معجزة

عندما سيذهب الناس بعد أن يكون الوهم قد أنهكهم

للارتواء في فسقية طيعك

- ٧ -

يا صاح

ثم قرير العين

أنت بحاجة لذلك

لأنك عملت بمسقة

كرجل نزيه

قبل الرجل

تركت مكيبك نظيفا

مرتبيا بشكل جيد

أطفأت الأنوار

قلت للبواب كلمة لطيفة

وبخروجك

دنوت للسماء

لزرقتها الأليمة بالكاد

مسدت شاربك أيضا

وأنت تقول في نفسك:

وحدهم الجبناء

يعتبرون الموت نهاية

- ٨ -

ثم قرير العين صاح

ثم في سبات العادل

استرح، حتى من أحلامك

دعنا نحمل العبء قليلا

قارئ مستعجل

ماذا أتيت تفعل هنا

أيهذا القارئ؟

فصحت دون مراعاة

هذا الكتاب

وتقلب بحميه رمل الصفحات

بحثا

لا أدري عن أي كثر مدفون

أأنت هنا لتبكي

أم لتضحك





أحلام وافرة

أحلام وافرة

كان حياتي تطفح

وريشتي خضراء

أرقد مع ظلامي

واستيق من دونها

يا ليل

قاوم

فاله الغسق

يفترس أولادك

الصور المتقدمة

الآن أكب

كما يرى الأعمى

الألق ينزلق فوق جفوني

ويتوارى من خلال ثقب الورقة

الكلمات تغدو وتروح في قفصها

أسمع سوط المروض يطلق

ولا زئير

صوري كلها

متقدمة

أمشي

في مناعة القلب

دوما كلب يدلني

في وقت متأخر من الحياة

في وقت متأخر من الحياة

أستطيع التغيب فوق مقعد

بالم أقل

سأطفي نار

الأشواق التي قصرت الرحلة

سأوقف بكائية

ليس لك من شخص آخر

تعاذله

حياتك

أهي فارغة بهذه الدرجة؟

أطو أذن دفتي هذا الكتاب بسرعة

ضعه بعيدا عن المنبه

وعن خزانة الأدوية

دعه ينضج

تحت شمس الرغبة

على غصن الصمت البهي

غدا سيكون نفس اليوم

غدا

سيكون نفس اليوم

لن يكون لي أن عشت الا لحظات

والجبن ملتصق بزجاج النافذة

لاستقبال حفل فروسية الغسق

سيكون لي أن كتمت صرخة

لأن لا أحد سيكون قد سمعها

في هذه الصحراء

كان لي أن اتخذت

وضعية الجنين

على مقعد وحدتي الهرمة

كان لي أن انتظر

أن تفرغ كأسك الى النصف

لاكتشف فيها مذاقة المرارة

كان لي أن رأيت نفسي

في الغد

وأنا أنهض عاطلا

شبيها بفضاعة

الأسئلة البالية مع الأجوبة

سأنسحب من حفل

النظر اللامتناسق

سأشم على راحة يدي

قصيدة حبي الأخيرة

وسأنام

النومة الحلوة

للشجرة

الشاعر المجهول

أهو صوتي

أم صوت شاعر مجهول

قادم من القرون الغابرة

متى عشت

فوق أية أرض

أية امرأة أحببت

بأي شغف

ولكن ما أدراني

إن كنت بالذات امرأة

وأني لم أعرف على رجل

لأني بشعة جدا

أو لأني ببساطة لا أفطن

الرجال

أقاتلت

من أجل

ضد شيء ما

أكنت مؤمنا

أكان لي أولاد

أمت فنيا

غير مفهوم يتيسا

أو طاعنا في السن، محاطا، مدللا

بظل قبيلة تستعد

لغزو العالم

هل بقيت آثارني شاهدة على أجمادي

هل ماتت لغتي

قبل أن تكذب

لكن، قبل كل شيء، هل كنت شاعرا منشدا

أو ملكا خاملا

كلهنا

نادبة محترقة

ملاحا

جنيا أو آدميا

عائلة (٢) بارعة

تعرف على العود في حرم

علي لم أكن

الا صانع سروج مغمور

لم يمتص صهوة جواد قط

ويغني

وهو يكذب في اليوم المقدس

ليلين الجملد بين يديه

ويحسن صنيعا

يغتليه الأغنياء

فمن كنت أذن

حتى يتناسخ كلامي

وحسني يوقعني اليوم (٣) الماكر

التمسكن من زمام الكلام

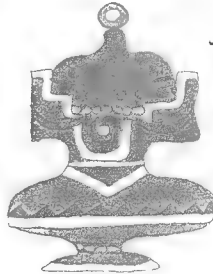
في الشرك

بهذا السؤال الما هو بالسؤال:

أهو صوتك

أم صوت شاعر مجهول

قادم من القرون الغابرة؟



١. روجة عوليس في الأسطورة اليونانية لتصرف عنها الخطأ الذي يتكثرون كلما

زادت غيبة عوليس عن مدينته أيلنكا، كانت تدعي أنها ستفتقر ولدها منهم زوجا بعد أن

تفرغ من غزل كهن حميها لايرث. وكانت دوما تنكح بالليل ما غرلته بالدهار إلى أن عاد

عوليس ليطلقها من وعدها

٢. واقصة شرقية

٣. شبه الرجل في قده وشكله وخلفه

الرموم من أصنام لقنان: إلهاب شاكرا، مصر

ولدت ألكسندرا بيتارنيك في أبهلاتنيدا بضماحية بوينس آيرس في ٢٩ أبريل ١٩٣٩. وتوفيت منتحرة في ٢٤ سبتمبر ١٩٧٧م درست الفلسفة والأدب في بلدها قبل أن تنتقل إلى باريس في فترة الستينات حيث أقامت صلات وثيقة بعدد من الشعراء والكتاب الفرنسيين والراشدين من أمريكا الجنوبية عام ١٩٨٥ عملت سلفيا بارون سويرفيل على جمع قصائد ألكسندرا ونشرها بالفرنسية.

## قصائد العام الأخير

ترجمة : بسام حجار \*

شعر ألكسندرا بيتارنيك

### قصائد ديانا

٧-

الآن

في هذه البرهة الوداعة  
أنا اليوم وأنا الأس نجلس  
على عتبة نظرتي

٨-

ولت تلك التحولات الوداعة لطفلة من حرير  
كلها

غدت مسرعة على جادة الضباب  
يقظتها يد تنفس

زهرة تختمها الرياح

٩-

أن أقول بكلمات من هذا العالم  
أن زورقا أبهر مني وحملني معه

١٠-

القسيمة التي لو أقولها،  
هي القسيمة التي لا استحقها.  
رعا النان

على درب المرأة:

شخص ما راقد في  
ياكلني ويشربني.

١١-

شيلتك دارك

وهبت الريش لطيرورك

وخفقت الرياح بعظامك

أنحوت بفردك

ما لم يشرع فيه أحد

١-

لفزت مني إلى (زانصة) الفجر.

تركت جسدي يقرب الضياء

وأنشدت حزن ما يولد.

٢-

هذي الصيغ المقترحة:

قلب ، جدار يرتعد...

٣-

لكن ولد قبل هذا:

من سيكف عن غمس يده طلبا لمعونة النسبة الصغيرة. سيجلن

البرد ملنبا، والريح ملنبة والمطر ملنبا. والرعد.

(إلى أوروذا ومولفو كورنيلان)

٤-

من أجل هنية عيش

خاطفة وفريدة تبقى (خلالها) العيان مفتوحين هنية ترى فيها

الأزاهير العنقيلة في الدفء راقصة مثل ألقاظ في قم أبكم.

٥-

تقفز مشتعلة غلاتها،

من نجم إلى نجم

من ظل إلى ظل.

غوت من مئة نائية

عاشقة الريح.

٦-

ذاكرة ملهمة، رواق يسلكه طيف ما انتظر ليس يقينا أن يجيئه

محتوم. ليس يقينا أن يجيئه لن يكون.

\* شاعر ومترجم من سوريا

١٢ -

عندما ترى العينان

أن وشوما هناك

في عيني

١٣ -

ولدت بمقدار ومقدار

تأملت مرتين

في ذاكرة الهنا والمآراء

١٤ -

في الليل

مرآة للميتة الصغيرة

مرآة رعاد

١٥ -

نظرة تلقى من الكيف

قد تكون رؤية للعالم

التمرد هو أن تنظر إلى الوردة

حتى دمار العينين

١٦ -

في الشتاء الخرواني

شكوى الأجنحة تحت المطر

في ذاكرة مياه أصابع العناب

١٧ -

هو أن تغمض عينيك ورغبتك الأكيدة ألا تفتحهما. فيما نخذي

من في الخارج بساعات الحائط والأزهار التي انتبتها الخديعة.

ولكننا على هذا النحو، يعيون مغمضة وألم مريح في الحقيقة، نرج

المرابا إلى أن ترن الكلمات المنسية بأعجوبة.

١٨ -

نطاق الأونة حيث القائمة تلتهج ببطء

قلب منتصف ليها.

١٩ -

ذات يوم

ذات يوم رما

سأرحل بلى دونغا إبطاء

سأرحل مثل ذاك الذي يرحل

(أني استعير سنجر)

٢٠ -

المسافرة الصغيرة

قد قوت وهي تفسر موتها

حيوانات عالمة مصابة بالحنين

كانت تعود جسمها الذاتي

قصائد للعالم الأخير (شفرات)

المطلوعة الخضراء

أذكر شمس الطفولة، التي نفخت موتاً،

حياة باهرة.

لكن لليلي، ما من شمس تقتله.

ولا شيء يكون لك إلا ذهابك إلى

مكان لا مكان له.

أحد ما في الخديعة يؤخر انقضاء الوقت

مدعوة للهاب إلى ما ليس أقرب من القصر.

لكي يكون أكثر شبهاً ما كانه، صار ظله

الجليد، قاوم الظل الكثيف.

خلفه مثله

أحد ما يتكلم. أحد ما يقول لي

مهل صمت هذا الليل.

أحد يسط ظله على جدار غرفتي. أحد ما يرمقني بعيني اللتين

ليسا عيني.

إنها تكتب مثل مصباح ينطفئ، إنها تكتب مثل مصباح يضاء.

تسير بصمت. الليل امرأة مسنة رأسها مزدحم بالورود. الليل

ليس الابن المبلبل للملكة المسوسة.

ابنة الملوك تسير بصمت إلى القصر.

الليل من مس ولا زمن. الليل من ذاكرة من ظلال لا تحصى.

نقودا ملرة الفناء الصغيرة

(...)

لن القول. حتى أنا، أو الأخرى خصوصاً أنا، أغبون نفسي. مثل

رضيع أسكت روعي. ما عدت أجيد الكلام. ما عدت قادرة

على الكلام. بددت كل ما لم أمنحه وكان كل ما ملكت وهو ذا

الموت مجدداً. يغفلني علي. انه ألقى الوحيد. لا أحد يشبه حلمي.

شعرت بالحب ولم تحسن وفادته، بلى، لم تحسن وفادتي، أنا الذي

لم أحب أبداً. أبلغ الحب سيختفي إلى الأبد. فما عسانا نحب، لا

يكون ظلاً؟ أحلام الطفولة ماتت منذ زمن وكذلك الطبيعة، تلك

التي كانت تحيي.

عن الفرنسية من مجلة "Le nouveau commerce" العدد ٥٨ ربيع ١٩٨٤.







أحمر الحمر على حمر

في خاتمة الحمر

أحمر الحمر  
على حمر الحمر

رمح الحمر

رمح الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الأزرق الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر في السماوات

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر

أحمر الحمر الحمر

ياغدا البيت كل الى امه

٢٧

ناسي يا عزيزي

على سطح السمكة وسعد الخوف

مع تلك الكلمات

وأفداهم تنحرك

٢٨

منعوا اندي

قد هو ولد الصخرة

تامن فني لفتن

وقل لقاغ، بسمه الامه

الرفقة لفتيات كريتان

تراقص حول

٢٩

يا غدا

ان غدا حبه

من غدا

مدح العنق، تدق

في دائرة العشب

في جوي الأملس

٣٠

يا غدا

بفضل ملكة كرويسو

بكل ما انتز بها من عشق

في الانهجه

بيتها، والفتيات

في عمرها يا غدا

شفرات جديدة الخواف

لقصص، حقاذا عليها

مخيلات نهر من النهر

كن ملتاعات من بها

النجوم القريبة

للمعز الحبيب التي يتم

وجوه من المشرقة

حينما يكون

في كمال استقامة له لاني حبه

القضي على الأرض

٣١

يا غدا

طيات متديك

لا رجواني وهي تظن

جديك - المديك الذي

الا ان لدي مانسيديسكا

طلعة أكثر بهاء من

حيزته النبيلة

٣٢

عدا سيكون من الأفضل لك

أن تستخدمي كميل الناعمين

يا ديتا، لسرافي

الشباب الحسية، وعطي

حصولك الهية

أرسلته مرة تيماس

هدية خوف، طوال

الطريق من فوكايا

٣٣

في فجر الربيع

فمن ترندي الزهور

سحطي يا غدا

نعم الالهة - المعن التي سعوت

من رأس غارة

سرع القمر مكتملا

واغدا الفئات الحكيمة

كسالمو كن يتجش حول المصلي

واتن، ربات الابداع

بالشعر الحبيب

الدمع

SAPPHO: A Translation by:  
Mary Bernard,  
Sharnbrook, Bedford & Luton, 1994

ولد «رون بتل» عام ١٩٤٩ في أيدنبرج. احتترف الكتابة منذ عام ١٩٧٩. نشر العديد من الدواوين الشعرية قاربت العشرة منها ديوان «كائنات موشومة بالقسوة». «سترجو» و «تواريخ الرغبة» الصادر عام ١٩٩٥ عن دار بلو داكس. كما كتب رول بتل مسرحيات وأوبرات للراديو. منها مسرحية «علبة الموسيقى وأوبر «مملكة الظلام». تتميز أعمال رون بتل بالحكمة المستخلصة من مفردات الحياة ولها صليها المعتادة، التي تكاد تهرب من بين أيديها وس أمام عيوننا لشدة ما ألفناها حولنا. يتميز أيضا ببساطة النبرة غير الفاجعة أو الساحرة أو المأساوية. إنها مجرد بسمة قاهمة للقسوة اللاإرادية للحياة.

## مختارات من

# تواريخ الرغبة

شعر: رون بتلن ترجمة وتظهير: هدى حسين\*\* ، شابا تكالي\*

كيف بدأت حياتي وكيف انتهت: دفقة ماء،  
حجر، طفل يرسلونه طابعا  
إني الجهة الأخرى

عندما تسدل الستائر ويصاب العالم  
بالخروسي  
قطارك يأتي في موعده.

التقدم في العمر  
أنت تنتظر قطارا لا يأتيحز من موعده  
أورما تظفت إلى الشارع من خلال  
النافذة

قبل السدال الستائر.

حطام زجاج، كرة طفل تندرج  
على الدرجات، خيط من المطر،  
حقل بور

لون سيارة عابرة  
كل واحد من هذه الأشياء  
يدوره

ينحون الكائن الذي هو أنت.

اتبه، فضربات قلبك لم تتوقف

وأنت لم تبت بعد، ما من آخر  
يمكنه أن يحل محلك أو يجيب على  
اسمك:

## نجمة العلاقة

لنقسم القمر نصفين ونحتفظ بالجانب المظلم  
أطلق الضوء..

ظلا رجل وامرأة يتلامسان ويهربان.

هذه، هي الحقيقة الوحيدة التي عرفناها،

ظلال تحاصرهما الكلمات التي لم يجرؤ على

نطقها

أطلق الضوء ولا تنطلق بعيدا،

جانب واحد من القمر يأتينا بالليل

الحطام المضيء هو الشيء الوحيد الذي

يمكننا أن نرى من خلاله.

## تواريخ الرغبة

كان ذلك عندما اخترقت الحجر  
وتعقبت،

مارقا في ثقب صغير محترق، أقمت ألوان  
صدقة الصيف حولي..

كان ذلك عندما أوقفت المياه جمر الجبال.

والسحب والأوراق الخضراء الدائكة

التي لم أتمكن قبل من الوصول إليها.

حاولت التقاط واحدة. كان ذلك

عندما تسربت السماء والأرض أول

مرة من بين أصابعي.

التواريخ كلها تواريخ رغبة، نقص  
علي

\* شاعر من زيمبابوي يقيم في القاهرة

\*\* شاعرة من مصر

## شعاع الشمس الأفريقية

رجلا مستقل جملا ، وامرأة  
تحمل جرة - حياتان تنحان ثقل الانسان  
للارض الفارغة والسموات المفتوحة -  
وجهاهما منزوعا التعبير ات - حقائقهما مسكوت عنها،  
والأكاذيب تقترحه زوجا مع زوجته،  
ملكا وجاريته، أو ربما غريبان ..  
الجرة التي تهبها له مملوءة بالماء البارذ  
بطعم الارهاق أو الرغبة:

كلمات البناء التي لن يقولها أبدا

لن تدخل الى قلبها الأمان

الفنان يلضم ابرته يسحب الخيط مشدودا،

يقطع ما لا يحتاج اليه ، يصفه

ثم تبدأ الحياتان نفسيهما مرة أخرى،

عبر أصابعه تعود الشمس المطرزة في المساء،

صحراء الرمال تعلق كالظلام، تلتقط النار.

## برشلونة، ١٠ أغسطس

أشعة الشمس تقطع الشرفة حيث أجلس

أهتف باسمك عاليا، وأتوقع - ماذا؟

لست هنا، لن تعود أبدا ، الى هنا ..

الحب لا يعبر عن شيء سوانا -

أريد أن أرفع كفي بالدواع ، لا أكثر

هل ينبغي علي حتما أن أحرك قرص الشمس

لأعلن عن بداية جديدة؟

## كلمة أخيرة في بيت الأحلام

هناك البيت الذي عشت فيه، بيت رجل آخر

أحلام رجل آخر.

هناك الغرف التي أطاعته. الردهات الطويلة

الشاهدة على بذاته أثناء الكلام:

البار الفاسق الذي تقطعه أشعة الشمس - بأصابع مضمومة

يحمل بيت الأحلام مجتمعة ..

وحلمهم اللين ساعناهم يستطيعون الموت ..

لتكن هذه الكلمة الأخيرة في بيت الأحلام.

## الأرض التي نحيا عليها

لا جسور، لا أنهار -

الممرات المؤدية لللال تهلمت -

صارت أشجار الفضة مزق من الفروع المهشمة -

فوقنا ، يحط عصفور مشدود الأجنحة.

كم من الوقت تحتاج الشمس لتتوقف عن الدوران

ما لم نغيرها على ذلك بأنفسنا؟

## صلاة

عندما أصل الى مركز الكرة الأرضية

ليكن أحد بصحتي

الأشياء كلها يمكنها احتمال نقل العالم

ما لم تكن وحيدة

وعندما أعود أخيرا الى هذه اللحظة نفسها

وهذا المكان ذاته

ليكن أحد بانتظاري، يلوح لي

ولو بالفراغ في يديه.

# قصائدتان

## زليخة أبوريشة .

- سعدي يوسف \*

يجيء سعدي الى هنا .  
يجيء دائما من هناك  
سعدي الذي دخل حانة القرد المفكر  
ولم يخرج .  
خرج هذه المرة الى العالم  
العالم البارد والمستحيل  
العالم الضاح بالدلائل  
وصناع الكلام .  
خرج سعدي الى العري  
هذه المرة .

خرج من المرأة التي كانت تجزيء رحيله  
وترعى شجيرات الصبار في حديقته .

يجيء سعدي الى هنا  
يسجيء دون المرأة التي رعت شجيرات  
الصبار في  
حديقته

ويلقي سعدي عود ثقاب في الموقد الانجليزي  
الموقد الذي ليس فيه حطب .

\* سعدي يوسف الشاعر محرف الاغراب، الآن في لندن

ولن أفكر ببشارة الشؤم .

مدد حالك تحت شكي  
لاني أريد أن أبحث فيه عن خواطر خبيثة  
تخطط فيها للهروب  
ولا تنزعج من صراخ النوارس  
فإنها لا تهتاج إلا عند رؤية الجثث  
وتأكد أنني - مهما كنت امرأة  
فظيعة -

فاني لن أقدمك اليها .  
واسحب الآن أصابعك من مصري  
حتى لا تراك تلك الجوارح  
وتعد نفسها بوجبة مجانية  
... .

امراة فظيعة

أنا امرأة فظيعة  
فلا تطمنن لكسلي  
واحسب حساب أن اقفز يوما مثل  
جندب  
وانفرك  
مثل جندب ينقر حتى العظم ولا  
يمل .  
اسمع  
أنا امرأة فظيعة  
ونادرة أيضا  
فهؤلاء النسوة اللواتي كن  
كالجنادب

انقرضن مع الأسف .

مدد جسدك تحت شهتي  
واقرا أواردك جيدا قبل  
أن أشهر فيك صورك  
صورك التي أهديتها عندما كنت  
صغيرة  
وبريئة مثل طائر لقلق يتعلم الطيران  
الغراب الذي أراه الآن فوق صليب  
الكنيسة

غراب ميت

له صوت أنقى ناعم ونحيف  
ولذلك لن أخشاه



لوحة للفنان : عبدالكريم الميمني، سلطنة عمان

\* شاعرة من الاردن تعيش في بريطانيا.

## امراة من عنب الحياة

### نبيل منصر \*

ساعتها. سعيذ قصة الخلق.

تلعب بالأنهار

تلوي عرق الريح

وننظر للسماء وهي تعلق

نوتلتها بالسحب

والطير

والملائكة.

وأنت . بداخلي.

عمي

ناموسا جديدا

وكلاما له أبواب كثيرة

ومقصورات كثيرة

تفضي إلى مقصورات كثيرة

تفضي إلى حجرة صغيرة

هي قلبي

الذي يلعب الآن كالجوهرة

في يد النصوص.

يا امرأة من

نهضة الألم.

خذي ماء من أرقبي

تجلدين صورتك أنضر

وخيزك أنضر

وقامتك خضراء

ستجلدين الساحة عامرة بالبحرعة

والخطاطيف محومة

والنار مزهرة

والقمر مكتملا

والرعاة سعداء

والبحر مزيدا بدحرج جنة

غرقت في عيالي

ساعتها. ستجلدين

النوم

على ركبتني

مثل النوم في مركب.

الآباء إلى صغارهم

بعد أن «جربوا الموت»

\*\*\*

يا امرأة من عباب الحياة. عمي بي

تصطحب البحار

وتتحول الفرقي إلى سمك

سعيد بحياة الخبز

في الأعماق

.....

يا امرأة من عنب الحياة

عمي بي

أنا الذي أفرح بالكلمات

مثلما أفرح بولادة مهر

عند الصباح

وأرى في الصبار

أجمل الأصداء

وفي الحجر أجمل القصور

وفي البحيرات أجمل العشاق

أنا الذي

يقول للقط: يا عزيزي

وأترك الحشرات كأجمل عقد

يزين عتقي.

يا امرأتي التي من عباب وعنب وحياة

(أكرد)

عمي بي. أنا

الذي يجعل في الجمال أغرب السحالي

وفي ريش الغراب

أجعل ورود

تقدم في أعياد الميلاد.

كلي من

برسيم يدي.. وتقلبي في سرير

عبي

ولا تخرجني من كهفي

الا عندما تخلق الأرض من البشر

الذين سرقهم الأعماد

إلى زهرة الكراكب.

حواء الغيث

يا صرخة ملأت رثة الكون بالغبار

يا ماء الغمر/ المتصاعد غيما إلى السماء/

والنازل فضا/ على الأرض

المتفجر عتبا على الراحتين/ عودي إلى

داخلي/ وأملني برثة كوني/ بريح الله.

\*\*\*

وأنت بداخلي.. عمي/ ليلا/ عمي جيلا

وسهولا ومخلوقات، عمي/ شموعا من

ورد/ وصندوقا من يسابيع الذهب/

واحتفظي بسري هناك، قرب/ بيضة

التماسيح/ الملقوفة بشريط من الدمع.

وأنت بداخلي.. تجردي من قل/ الحرير

وتقل الكلام، واختططي/ بالعبس والطير

والرحيق.

تجردي.. من الفقل/ وأنت بداخلي.

عمي قري. عمي طرفا يسلكها رهبان/

ولصوص وأشجار وفلاسفة.

عمي خيلا وأديرة

عمي مصاييح وهنودا وسحرة/ عمي/

عزلة من الذهب/ وحزنا من الفيوم

بداخلي.. امتطي ظهر/ أي نسر/ وأي

غيمة.

أرقدي في العراء، وانفحي/ عيبك ملء

النجوم/ (وهناك)/ عمي قفنا/ يندف على

قلبك/ ربنا من سموات الله، ثم

اضحك/ اضحكي..

يطلع عشب.. يتر فرق ماء

ويضئ

للمحجرات أجنحة.

وأنت بداخلي عمي

صغرا!

يأتيني الذئاب من كل صوب

تفتح الأرض خزائنها ويعود

\* شاعر من المغرب.

# قفص الطابق الأخير

عياش يحياوي \*

— معذرة .. خرجت مع الصباح ،لم أعد ..  
عد في صباحا .. نلتقي في طعنة أخرى ،  
شمال الشارع المسدود... »

\*\*\*

يا قمر القيامة كن رحيمًا في اسودادك  
واغتصب فرحي المسائي الحزين  
لا يملك الشعراء غير البين بين ..  
أنتى اللغات وما تقول الكأس بين الجرعتين ..  
ندمائي الغريباء ، لا تلوموني على فعل القطا  
أزف الرحيل ، وليس في كفني سوى منديل من ذهبوا ..  
ومن عجنوا بطين اللورد من زورقهم  
ولما ينضج العنب

أخاف الغول يأتي كاذبا  
أو واضحا بالزهو والنار الخفية  
لا تلوموني  
أخاف الرمح يأتي مثل خنزير الكهوف  
مصوبا كالرغبة البلهاء  
لا عتب  
إذا سدت بروج الروح  
أخشى ما وراء الباب  
أخشى الباب والأصحاب  
أخشى من دمائي قد تراودني على دمها  
وأخشى دمعكم في الليل يورق بالوصايا ..  
لا تلوموا ..

تحت أقدامي عوت ربح سموم  
وضح في صحوي بهاء كنت أكنزه  
ومال اليوم هودجي القديم ..

(١) المرتقالي سياج حديدي يرتقالي اللور حول شقة في الطابق الأخير للأديبين  
رييفة وأمين خوفا من هجوم ارهابي بمدينة وهران  
(٢) شجر الكلام : لقر مجموعة شعرية لرييفة جليطي  
(٣) السماء الثامنة : لقر رواية لأمين الراوي

لوحة للفنان: صليق الصليق، العراق

البرتقالي (١) القتل الأبياء السكر المر الرصاص  
النهد أبواب الحديد الفقه أعراس القبور الفاس  
أكفان المدينة باعة الحبز الذليل ..

من أنت؟

من ألقاك في وجهي؟

وألقى وجهك البري في المرأة ..

من قل البيد أجنة في الكرم؟

من ألقاك في اسمي؟

وحرر اسمك المشحون بالأجراس والموتى

الأخرج من ضلوعي

من تراب الخلق

من وجع الهواء الصعب

سيدتي ستدخل حانة الشعراء

من شجر الكلام (٢) نجى ، من سماء ثامنة (٣)

أفرغت في كأس حريق الشعر

وارتطمت ذنوبي بالجهات

وليس في غير التراب الأبعدي

يطيب في قمر المدينة والحديث إلى الله

وطيب في ركض جنوب الوقف

والسهو السراب المبتغى

وطيب في عتب الشارع

يطيب في غسل الوداع

وأنحنى للأشربة

\*\*\*

البرتقالي الغناء الطابق القفص الهزار الريح غيلان الظلام

شراسة الرمح الجنون وأدق بابا كان قلبي بابه

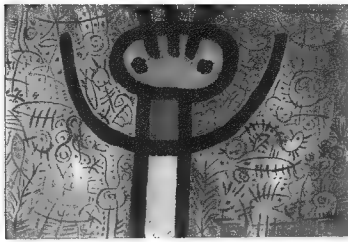
— من أنت؟

— عياش... صاحبك القديم

— ومن معك؟

— وجهي الطفولي الندي المنديل

\* شاعر من الجزائر



## صورة الملف الذي بداخلي

عبدالله البلوشي \*

مثلما يحمل النورس كآبته بعيدا ومثلما الموجة تصطفق بزبدتها بعيدا هكذا الشمس وحيدة وهي تدور دورتها العاشرة في أوصالها المعتمة. لتمر هذه الليلة بصمتها الأليف نحو محارب السماء لتنم هذه الشجرة النابتة في جسدي كأزاهير الحكمة ولتعب هذه الريح بسلام على صخرة روحي المنتجة ثم السلام عليك أيتها الشمس التي لا تحد. السلام على الاخضرار المنتشي أسفل الخلجة المنشية اذ يزرغ بريئا كما كان أول الفجر ثم للكون السلام كما كان.	المسجي بين أجفانها الباهتة علمتني النجاءات الشجر اليتيم. تلك المسماة عذراء الليل ينتشر في وجهها الماء كانت له ينابيع موتها وطفولتي لم أسكب على جبينها قبلة منفاي هي الأكبر من هذا الفناء وملح دائم يضيء منازلنا. لم أضع أناملني موازيه لأدق أحشائها موتا كان لي جسد آخر يضيئي بموته أنا الذي اخضر بأسمائها صمتي.. تحدثني كأغتراب المساء و بسطوة الكلام الذي لا ينيس ببت شفة.. عندما الليل صمت وعندما الأبدية دهليز. واخشجرة صنو الوجد أبتهج للكائن الوحيد في داخلي انه الطفل ممددا في الأعالي.	كانت تظله الريح على ضفة رمال حالمة وكان الليل صوت حنجرة متيقظة ساكنا كان تحت شجره عندما تساقطت علي مخدعه قطرة ماء وكانت علي أكفه رفة العصافير وبهجة الكون ذلك النازف بالفرح البريء كان يحتمي بالشمس وبانثائها المائل نحو الغيب انه الطفل يا أحيتي نديم الفراشات وحامل عشبة صمتنا الى الليل كان يأتي كبهجة الماء لما تفجرت المحبة من رحم الأرض كان والماء كطائرين يتكسر الرفق فوق رأسيهما المجللين بالموت تجيء كظلل الأشياء تبعث في كبدي رماذ العالم.. هي من أودعتني ذلك الصبر * شاعر من سلطنة عمان
---	--	---

اللوحة للفنان : سادر الدين أمين، الأردن



## يخذلني الهواء، يجرحني الهواء

هادي دائيال \*

### قطف وما قطف

هي جسمها روض وقد ثقلت أغصانه  
بثمار حكمته  
وجنون برعمه عن زهره كشف  
لما اشتهي فمي مداعبة  
والأنف شما  
هزت الكتف  
وتجمر الكفان وانطلقا  
يتعبان بها  
وقد شغلا..  
فنهضت مذهولا  
وقد ولبت من حضني النمرة  
مجلوة عطرة  
بمارها وزهورها النضرة  
والجمر في كفي قد قطف  
وما قطف!

### يخذلني الهوى

ان قلبي بيت لها  
ولكنها تغضض العين عني  
وتنسى اختلاط دمانا  
على خنجر واحد.. في الظلام  
كيف يعبرني كل هذا الجمال  
ويعلق بي صداً كان ولي  
فكيف تولي؟  
كيف تصغر هذي البلاد بعيني؟  
كيف توحشني حين أبعد عنها؟  
\* شاعر من سوريا يقيم في تونس.

وأدنو فيسخر مني السراب؟  
أتتمكن منها فيلسعني عقرب  
وتفتح على رغباتي أفعى  
أي سم سأرشقه بالرضاب؟

### خبيبة

كلف بها وبحسنها  
لكنها بشؤونها كلفه  
واذا وصلت  
أصيد لؤلؤها  
شمتت بي الصدفة.  
يجرح حثي الهواء  
كيف يا صاحبي  
تستقيم وأنت تقيم  
على مضض  
في مكان يصد  
ويجرح منه الهواء؟!

### برج الورد

أهدته الوردة  
أهداها مشوم الفل..  
فمها في فمه  
زنبقة في جرح ينزف من كفيه على  
بشرتها  
تلسعه بجمار تساعها الشهواني  
تبخره بين ذراعيها  
يعلو مرتعشا فوق تضاريس الجسد

المشدد الى  
سرتها  
كي يهطل  
.....

صار وحيدا في شرفة برج يطوي أسفارا  
ويواري أعمارا في بطن الحوت..  
أضناه أن حمل الوردة بين الأضلاع  
الى أن صارت ضلعا كسرته امرأة من  
رمل.  
.....

بين لثاها يهمز أحصنة الدم  
وحفيف الأوراق تشاكسها نسيمات من  
شم أو ضم  
همست وردة روجي:  
- العقر يلسع قلبي وأنا ألتئم  
كان هوى يذبلني  
أم سم؟

ان زعافا يقبضني

من أعلى سالي الى الفم

.....

كانت بتلات الوردة ذابلة بين زوايا برج  
الحمل..

(أحيتي أم لا؟)

صدقت الوردة

فالتفت بتلات الروح على ساق من

ذهب أخضر

والتمعنت أوراق يغمرها بوح ندى

وتواري شبح العقر في الظل.

## المشاهدون

جرجس شكري \*

١ -

بعد أن أكلت الفئران نشيلهم القومي  
صاروا مرضى  
يسندون بيوتهم بمؤخراتهم  
ثم يقيمون مرثية كتيبة.  
باحثين فيها عن أسباب للخديعة  
التي أصابت عيونهم  
هم الذين عادوا لتوهم من درس قاس  
في اصابة الحية بالعواء.  
حددوا ما يلي:

- نظرات تهرب ولا تغسل بها  
- ضحكات طازجة تقع من أفواهنا  
- رؤوس أحلام تسهر وحيدة فوق اتخذات  
- حربا أهلية تنتزه في رؤوسنا  
وقالوا:

هذه أشياء نصرفها بسخاء  
ونسميها مفقودات يومية.

٢ -

وأنا

صرت ماكينة معلومات  
تغسل أسنانها  
وتدخن كحرب  
فأطلقت لحيتي  
وغالبا ما أجلس في مقعد الذكريات

\* شاعر من مصر.



أشرب كأسا

وأكتفي بنهار طيب

وحتى أنام

علي أن ألهم شريطا سينمائيا

من اللحظات في قسمة واحدة

ثم أبتسم للدمى وهي تحمل ضجيجها

وتعبر في صمت.

ولا شئ يحدث

منذ أيام

جارتنا اشترت حذاء

التهمت دجاجة

وحيت عظامها

وحين شاهدت الصواريخ

ترقص في غرفة نومها

جارتنا لم توافق

خلعت حذاءها

وشعرت بالأسف.

٣ -

وفقط

آخر الأنباء تطبخ للمشاهدين حروبا شهية

ونحن الذين وضعت مقاعدهم في الصمت

اعتدنا نسيان رؤوسنا تفرج وحيدة

في فضاء تزينه بالخوف والحب

ثم نقاسمه

وحين يكبر ويشيخ نحمله الى فضاء آخر.

# ست جهات

علي المقرري \*

بياض لا يكفي

في غفلة من آباء يحددون لها جهات العيش  
وأصوات لم يستطعن مقاومة ثورات ندمهن ابدا.

البياض ليس في اليد

وليس في الذاكرة التي انسكب فيها القطران سهوا

.....

كيس الذاكرة

يسقط قبل طلوع السلم الذي نصبه وبقي يصعد في نظره

التي كانت وهي تصعد تتحسس ثلاثين عاما تكلست

أسفل كيس الذاكرة وكأنها ترفع اللقطة الأخيرة التي ألتفتها  
عليها وتغضي في سلمها.

في الورق بياض لا يكفي لخط اذا سال منسكبا في الوحشة  
أو أصفر من غيمة موت تخطف الوقت وتغضي الى ست  
جهات.

في الورق بياض لا يكفي لست جهات

أسباب

أصابع

نرجع الى احجار الذاكرة  
قبل أن نواصل أو نظن الوصول  
لا رغبة الكتب

ولا التمايل الجديدة وجهتنا  
نغلق الكلام

منهزين كأنهم من احجامنا  
ولأسباب أقل من الحرب  
نبقى نستمع الى مواء الريح.

رسمنا الاصابع  
وقلنا انها تشير اليك  
أنت مدينتنا الجديدة التي اقترحنا شكلها  
فاكتشفنا أننا لم نرق أكثر من ازاحة الغبار  
والامطار والشمس على ماضي حجارناك ومقابرناك

رسمنا الاصابع

فاكتشفنا أنها مقطعة.

خطف الكلام

وصلت الساعة الى تمامها

ولا أحد يلتفت

صخب في الغرفة

خطف في الكلام

ضجيج في البال

ولا أحد...

جثث

نخلع البلاد من مدائننا التي شاغت ثلاثين  
حريرا أربكتنا اشارات وصاصها الموجهة الى  
جثثنا التي سبق لها الموت قبل أن نحاول الحياة

\* شاعر من اليمن.

## عن الشيطان أتحدث فيصل أكرم \*

ومشيت خلفك كالباحث عن ظله الشارد  
أنت أجمل قاتل في الدنيا  
لأنك تشبه من مات من أجل حبيتي..  
هل تذكر حبيتي؟  
وهل تذكر من مات من أجلها؟  
لا تنظر إلي أيها الخبيث..  
فأنا أتفرح الآن عليك، وعلى نفسي  
وأذكر كل شيء..  
أتذكر كيف ابتسمت أول مرة  
وأذكر كيف كتبت القصائد العظيمة  
ونشرتها باسم حبيتي..  
جعلتها أعظم مني  
أشهر مني  
أكثر مني عزة وجمالا  
وصرت واحدا من معجبيها..  
لا، لست أفصح أحدا  
فالشاعرات الجميلات أكثر من شعر رأسي

ولست أصلح..  
لي شعر كثيف ناعم، فوق رأسي  
وثمة شيطان يتدغدغ حين يمر  
المشط عليه  
وهي، هناك، تسخر من هذا..  
فيا أيها المؤرخون، إن كان ثمة من  
يؤرخ للشعراء  
كونوا أكثر إنسانية منها..  
فلا تفجعوها في عظمتها، وعزتها،  
وجمالها  
من أجل شيطان وحيد.. وعادي.



اللوحة للفنان: علي رزق الله - مصر

في كل نظرة إلي الأرض  
أرى ظلا على شكل شيطان..  
ماذا تريد أيها الشيخ المجنون؟  
ألم تعتبر من هزيمتنا الأخيرة، وأنت معي  
وأنا وأنت كان مصيرنا هذا الضياع؟  
ما الذي ترجوه من يسير وحده  
وينام وحده  
وعوت وحده..  
ليست مهنة الشيطان بهذه السذاجة  
هيا ابتعد، وابحث عن الكنز في ثوب غير ثوبي  
ابحث عن الطريق في خطوة غير خطوتي  
فأنا لا أقودك إلا لهذه البئر..  
هل ترى هذه البئر؟  
إنها عميقة جدا، وضيقة جدا، ومظلمة دائما  
وهي لا تتسع لأكثر من واحد..  
فابق في الخارج، واتركني أنزل وحدي  
وسوف أعود شيئا بك..  
سنكون صديقين

ستتخاصم كثيرا، وسأنتصر عليك  
في النهاية  
فأنت تخفي..  
أنت وحدك من يحبني  
وأنا لا أحب غير نفسي التي ماتت  
قبل أمس  
هل تذكر من قتلها؟  
أنت قاتلها، أيها الظل/ الشيطان  
حين تركتك، مرة في العمر  
تقدمني..

\* شاعر من السعودية

# قصائد

## بلدية الوهبي

الشمس تطلع  
والسماوات  
تشفق بالغيم الراكد  
أجمع أشيائي الصعبة  
كتب .. أحاجيج وتكاي  
أبي .. خلاء الأبل  
كالدهان .. أصعد وأجيد  
والروح للقط شفيها  
كحين  
ينلف بهد  
يسأل عن النهار  
الوجه الأبيض  
عن ذاكرة متحصنة  
وعلم بعد  
ووقت عذب

أما العين المأزود من حطمت  
ولت دمعي التي يسبح فيها  
جسدي  
أنت برزخ من صبح  
لم ادخلك  
أو أملك دفعة السحاب  
وتعويلة النهار  
لأحرقك بالنور  
المتشرب  
على صفحة جلدي  
الروح كساحك  
والأرض المنطوق  
لأنها  
تعبك فيه  
وتعني فيك  
لأنها  
للحلم الليل  
والورد والماء

وصيف الأمس  
وهكل مقعد والصفحة جرد  
توبها أيار  
لم يبق من العمر سوى  
أشي رخامية  
للحد صخرة على الجرد  
البحر ... رجل  
أغرته ارتعاشة جسدها  
فهاج وأزد

رحلة لعالمك  
أكتشف لزوجة الرعد  
والموت الشهوي  
بث من فلك اسمي  
أترجه برحامي  
أيها الجامعة  
في دمي  
أولدي نارقه وأكتفي بساقك  
هلعله .. امسحه .. اسلحه  
ولقي كاتع بين أصابع  
أرفعه ... التزليه  
أحرقه

بعد ... بعد  
وعوت بين ذراعي

أرى ربيع وجني  
يا قسائي المطر  
هاهو نورك  
أيضا

من يلم هذا الكاء  
يضمن في التيه  
في عيون مفتوحة

القدر يطلع  
التركي حوانيت حزنك  
يا أفقون الزوج  
عينك المدفونة بعمودها  
في الرخامات والهلع  
تكتفين على كنف الليل  
وتسلفن وجهك  
في بركته .. كلفناح الموت

القدر يطلع  
يخلق اليك سماواتك  
والشمس على نورك  
قطة الليل  
مزاح مهيبة .. تهدئك  
وعيناك السوداء .. لا بد لها  
ولا نهال  
وأنا ...

الملكة على عرش العدم  
وهرة غارديما

الغازس يطلع  
يحمل وروده القانية  
الشرفة .. دمة الدار  
والفارس .. منديل أبيه  
يقفه الصيف

العصافير ... تغامر  
الشمس تسيل كالورد من ذهب  
والفارس .. الحلم الربيع .. وأجيد  
الأخري

الزوح يطلع  
لم يبق  
من العمر سوى

★ شعرة من حنطة صبرا

## قصائد حسين عبد اللطيف \*

بحلوان يوم الدينونة  
أنت معي  
طوال الوقت: خديني  
وظلمي  
كما الكلام المقدس  
للملح على اللسان  
السهام  
بلا طابع بريد  
و...  
تصل.

الكراسي

الكراسي

أرامل

في انتظار المجلس

الأرامل

كراس

شاغرة

عميان

بلا عصي

ولا أكتاف

يمر الخريف

على الأشجار الجرداء

بهذه الأمثلة

الرتيم  
في المحاولة الأخيرة  
لتجنب النسيان  
جلبت خطا  
وشددته على اصبع النسيان  
مر وقت،  
وقت طويل جدا  
دون أن يطرق أحد  
فالنسيان الذي هو - أصلا - بلا ذاكرة  
خائنه الذاكرة  
فبقي الخط المشدود على اصبعه  
مشدودا على اصبعه.  
حلوان الكاهن  
يفكر الكاهن



لوحة للفنان: عصمت عبدالقادر، سوريا.

السياج  
نور القمر: يتسلل  
عبر السياج  
(الحرية تعقد ميثاقا في الهواء الطلق)  
الشجرة  
برأسها الكث: تطل  
من فوق السياج  
(الحرية تعقد ميثاقا في الهواء الطلق)  
دون أن تأتي على ذكر الحبال)  
الطائر  
- ليتنظف منقاره -  
يقفزات رشقة.. ينقر  
خشب السياج  
وبعد، يا الهي  
أي سياج هو هذا  
الذي تخترقه السهام  
من كل جانب.

الزيبيرا

لم يكن ثمة بد

فنحن أسرى عاداتنا

نقطع من الحمر الوحشية

يرعى

طليقا

في البراري

ولكن

أبدا

بتياب السجن.

\* شاعر من العراق.

# قصائد

## محمد الصالح

٢٠	درس الزوينة: التراب أجمل أنواع الذهب.	ينحني في تواضع. حياته رأسها شامخ. عجبا كم يشبه السنبلة.	حيث يحول اليأس الأمم، نشيدا وحيدا، والأيام حجارة حيرة.	١ ليس الخريف صوت المياه. الخريف أنين الحجر.
٢١	الموت تأوب طويل.	خطوة رماد جمر أحلامه.	لم تستمر الأغنية حتى هذا الوقت، والراقصون غفوا.	٢ كعاداته، كل ظهيرة يغفو النهار.
٢٢	لا تحرك الريح الشجر الميت، احتراما لروحه.	ينام لتستيقظ أحلامه.	٩ .. الوقت؟ .. أعمى، وفي يده عصا، وأنت وحده في الويمة.	٣ وحده الليل يعكس الآية، يولد هرما يموت صبيها.
٢٣	جميع الأشياء التي تطارده، تأتي من الخلف الا الموت.	تقول النار: أهناك أذكى من الفراشة يقول الماء: أهناك أذكى من النار. يقول: تبت يداي كم هاوية أفلتت!	١٠ أخيرا جزر الوقت رقبة الأفق. ها عنق المغيب يسيل.	٤ الأفق وسادة الشمس. الليل سربها.
٢٤	وحده يسقط في امتحان الواقع، لذا يبدو ملطفا بوحل الخيال.	حيرته: يتأذى الخطل فيه والطريق.	١١ وديمة أنت أيها الشفق، بين يدي الليل، إلى أن يستيقظ النهار. وديمة أنت أيها العسق، بين يدي النهار إلى أن يستيقظ الليل.	٥ هل أعاد الطائر جناحيه تلك الشجيرة؟ كلما هبت ريح مالت الأغصان حيثما الريش يميل.
٢٥	الشعر كالموت، فكرة رهيبية. كلاهما يقودنا، عجبرين، إلى مناطق محتمة	١٨ كلما استمطر كلمة مطر، أغرقة المطر.	١٢ يحلم ليري. يري ليحلم.	٦ من يطفئ هذي الشموع. بحت الأنفاس ولا ريح هنا.
٢٦	آكان لا يد أن يموت، كشيت أنه كان حيا.	١٩ يا لهذا البرق، يمضي للمطر طريقا، وهو أعمى.	١٣ موته	٧ هنا.

\* شاعر من المغرب.

فاطمة الشـيـدي \*

صلاة

رعد مبتل  
الكون يصلي  
منقار الجنة يطرق موضع قدمي  
ألق نزي مشدوهة  
بين يدي تنساب مسافات الدرب العليا  
وتختصر السماء ذاتها على صدري  
طلقات كمخاض قيامة  
تغثال طقوس الغناء في حنجرة مدينتي  
الواجمة  
ينداح ضباب كلغة القصيدة  
ويتأجج الصمت لي، في لحظة الجزع  
ضوء تمتد كحلـم صابئ  
كجنون العطر في المطر  
تستفر الظلال لعة الشوق  
تحفر بؤرة في جبين الليل  
تعقد اللواء للنجوم وتعد الشمس  
بالامارة

تلتف حول الروح كافعوان جائع  
ومزامير كانفاس اللعة تبارك القيامة  
الليل جائع  
والخيزة المحقة أشهى من كأس نبيد  
تندحر غوجات الروح العائمة في  
برزخية اللففة  
والنداءات العليا  
الشمس هادئة الرغبة إلا من حلم  
والكون يصلي

ويل

لكل أولئك الصابئون  
للحريق الذي أهدرت دمه سيجارة  
أو مدققة  
للعبث الذي لوى عنان الطفولة

لشق السؤال

والاجابة المختة على شفة الموت  
للصدى الذي استقله الروح من عهد  
نوح  
لجموع الخارجين على قانون الجلبة  
للووجه الفارقة في لذة الغياب  
والأيادي الملوحة كالنوارس  
للعيون التي استمرت السهاد وصبرته  
زادا للحروب  
للجائعين على أرصفة شائخة  
يشربون الضياع والمياه الآسنة  
لعبيد يقايضون الموت بالحرية  
يقامرون وجوههم بالأنفعة  
مسفلتون كي يستلذ العابرون لحظة  
الحداد

ويقراءون أحزانهم مرتبة

وينحتون أصنامهم من لحظة الجريمة  
للرعد العارق في الظلمة  
لؤنس إذ يشهق المطر  
\*\*\*

كلمة أخيرة

خط مؤنس البارحة في أوتغراف الشك  
في جلدي الميت  
في خيوط الدمع  
كلمة أخيرة  
وقبل كان يرادو الحلم ويرتدي بزة  
الانتظار  
ويرتسم اخضرارا في الموت  
كان حين الجزع يذفن رأسه بين أحضان  
القصيدة  
وكان صوت أنينه حنجرة الريح  
وجرس الغيب المسلط

كان حضوره شفة تأنس للصمت  
ولغة مبهمة للتسبيح  
وكانت ابتسامته نهرا تغتسل فيه  
الأمنيات  
وأبجدية تنسج الموالم كالجنون  
كان حلمه بسلمة النار حين تكون  
بردا وسلاما  
وجسر الروح في ظلمة اللهاث  
والعجور  
كتب: ...

تبدأ اللعة طفلا وتنتهي أغنية  
والدرب له ضفتان  
والجعر الذي غبا الفكرة في ليلة  
النسيان سلدته الريح

.....  
.....  
تفجر أصابع مؤنس فيكف نزفه

لوحة للفنانة : الزيايث فيجسفلوج، بولندا.

\* شاعرة من سلطنة عمان



## قصائد

### سعاد الكواري \*

وتهبط كروؤس صغيرة لتكشف أسرار  
الليل  
تلك الأذغال الكيفية في القلب  
تتنازع على هيئة ذئب جائع  
وتسيل فوق الخددة القطنية  
هاهناك للقوس تركع عند جسد الطبيعة  
وتلطم خيوط الكون  
الغيوم البيضاء تنسج لوحات سرالية  
لطفل يلبس قبة مكسيكية عربية  
لامرأة راقية تقطعي وجهها بقطعة قماش  
سوداء  
ثم تخطط العالم في لوحة غريبة

لماذا تتعقني زاوية النفي  
والشمع الذائب من فردوس الغاية  
بماذا تلطم أيها الطافح فوق جلد الزقوة  
في آخر الليل  
وتضجر كالأنهار من دموع الأشعة  
كالرغبة الفاشلة تخطط لالتحام قصر  
مهجور

وتستوي على عمامات الضجر  
كالمور الأفريقية لتلهم زرافات النعنة  
وتسكن جسدا كهلا أو غربا  
هذا القناع الضخم  
لم يكن الا صراخك البربري  
في غياهب الجنون  
هذا النساء الحزين لم يكن الا روحك  
التي داهمتها حيول الفراغ  
أيها الطافح كالمهم  
ابتكر ميناء جليدا  
لتصدير الحزن لمدينة تنطفئ  
تحت وطأة الاستعمار المغربي  
واطن ذروة الجنون في دائرة الطعنان  
ليتركك الصدى نقطة فاصلة في قلب الهاوية

المنتشرة في كل مكان  
ثم تلدق مسامير الضجر حول الباب  
وحول النافذة  
...  
أمام لوحة تكعيبية ليكاسو  
اندلعت خمس سنوات دفعة واحدة  
فلم أعد أرى شيئا  
غرفتي الضيقة تقطعها طبقة رقيقة من  
الشمع  
الشمع الذي امتسخ آلاف الأجساد  
وبحركة عفوية  
تحول المكان الى صالة لرقص  
أو متجر دمي متحركة  
في أرقي محل تجاري في باريس  
وفاض جسد الوقت  
ثم ذاب في مسائي  
مسائي المشوش كلهني غلما  
مسائي السور بالعاج  
مسائي الكستاني العميق  
مسائي المبعثر كأوراق الخريف  
وكالزبدعة

التي شردتني ذات يوم  
وسط تلك المدينة التي  
لم يقابل سكانها غربيا قط  
ولم تشاهدوا شلالا أو جبلا  
لم يروا قطارا أو باخرة  
لكنهم حسوا غمرة متوحشة  
في قفص من زجاج

البحر المحي  
لم يبدأ بعد  
النفوذ المطرزة بالأرق  
النفوذ الغامضة ترتدي جسدا يابسا

لست طوباوية لأندفع نحو المقدمة  
وأبعثر أحلامي الملقوفة بورق الهدايا  
وأرسم فوق جدار البياض صورا باهتة  
للروح المسجونة في الأقفاص  
أقفاص الوجود والاستسلام  
للعين التي لا ترى الا السواد  
لأفكار المستهلكة  
للمحركة الملقوفة على شكل أسطوانة  
للكلاب التي تنبأها بأستانها المعدنية  
لست طوباوية لأرجل الحركة  
وأي حركة تلك الموجلة منذ الأزل؟

...  
الطبيعة تتحول الى وحش ظليق في هذه الليلة  
الريح تطبل في الخارج  
الريح الغاضبة تحطم جمجمة الطريق  
وتضرب بأناملها الطويلة التماثيل المشحونة  
حول الشرفة الكشوفة للشمس والمطلة بالذهب  
وتضرب نافورة العين النازلة كالمنظر  
وتنتشر في المطاعم الفاخرة  
تلك التي تقدم الوجبات السريعة والرخيصة  
وتستمتع برؤية طفل جائع ينظر من النافذة  
هجمات النور المفرسة تنقل محاصيل الوجود  
في زورق من خشب بين القرويين،  
وتخفق الأعشاب المائية المشابهة ببساطة متناهية  
وتلظ من شرفة قطار بخاري

...  
ملينتي البيضاء بطابعها الأوروبي  
وشوارعها الهادئة  
بمبانها الضخمة المطلة على البحر  
ورالحة البهارات والأكلات الهندية  
تطحنها دوامة الريح  
وتزحف الى ملاعب كرة القدم

\* شاعرة من قطر.

## الهواري الغزالي \*

### احتفال التعب

تعبت من غبار قلب لا يحبس...  
من كلام مستحيل  
من عيون عاشق خاسرة  
ماتت على وسادة تخونه كل مساء  
من خطوة لا تكر  
ولا تموت  
تعبت من وجهي الغريب دائماً  
ومن سكوتي، واحتداماتي  
ومن ذبابة تحط في صفحة أيامي ولا  
تطير  
من سسار فرحتي الذي لم ترتديه  
شمس أسراري  
وأنت ترقين في فراش حضرتي  
ذاكرة قبيلة  
ودمعة لكل أقماري  
تعبت من صباح لا يقول أشهى من  
سكوته الساربي  
ومن عصفورة تراكمت في عش  
غفوتي  
وغنت في مقابر النعاس  
من يقظتي الجبلى خسارات  
ومن فئجان برنامج يومي  
وجريدة الخراب  
من قطعة كسولة تجر ذيل حجرتي..  
ولا غوء  
ترك ظفرها بعتبة البساط، كي تعود  
بعاشق مسالم،

\* شاعر من الجزائر.

الروحة للفنان . خليل عبدالقادر . سوريا

تعبت من محفظة الأشغال ألقها،  
على فخذ حبيبة حزينة  
وأدعوها حمام خفيف  
كي يرشها برغوة الحيانة اليومية  
اغشادع الذي يبيت في عيوني بزجاجة النبيذ...  
ثم اغشال عطاءه..  
وأحتسي عند عشائي عطية عشق  
أعلن احتفاءه لأبلغ الأشعار  
تعبت من شوارع النساء  
من كل الذي كان وما كان  
ومن ليلة عمري  
وضحي أسفاري  
ومن مدينة السراب  
وما تبقى من قرى هذا النهار

### جسارة إسبانية

على مهل  
كانني شوكة الرغبة  
أقاتل ظلك الريحبي  
أصوب نحو عاصفة  
لغات الوجه مثل بنادق الخيبة  
وأشهر خنجر البحر العجوز  
أمام عينك المهاجرتين  
فوق سفينة الريبة  
تركت جميع ما يأتي  
أطارد كل طاحونة تسافر في جسارة دون  
كشوت  
وأعلن حكمتي  
وهشاشة الأسماء  
لقد قتلت كل عماليق الهيبة..

روكي

نصوص

# ألبير قيصري المتسول الرائم

مجلد ١٠٠٠  
محمد المزدوي

الطبعة الأولى  
ماريون فان دونترغيم

منذ ١٩٤٥، وهو يسكن السان جيرمان نويري، ولكنه لم يكتب أبداً سوى عن مصر. وروايته السبع تمارس تقريباً لهذا اليرمان المستقي بفن الحياة والكنس، والتي تم تصويره كنسلة، وخصوصاً كطريقة في التفكير.

يبدأ بعد يوم، ومنذ اللحظات الأولى لا بعد الحرب (أي الكونية الثانية) نادلو مفهومي «شي» و«لاشي» أو مفهومي «ظهور» و«بشي» سلمان جيرمان دي بري، يرون قدوم أثير قصيري، وحيل ومستقيم في مضمونه على حرف الألف، وثلاثاً ورثاً ورثاً، وهذا التحويل الصغيري الذي يزين جيب الصدر لسترته، وكذا للشيء المفلّك. ومن كثرة ما يرى جالساً لوحده، وهو يتأمل مرور اللقيات أو محطّ في الشارع ويعين وأسفله. يهتم له الناس جريدة ما. يمكن العجز من أعلى بهزء مكره وأيقن ويريافة جاش: «يعتقدون أنني لخص بالمشجر. ولكنني لا أستطيع أن أخص بالمشجر. لأنني بمحضرة السيد قصيري» وفي الواقع يوجد سوء فهم من أثير قصيري. إننا نتصوره كثيراً وهادراً وفارغاً ومتفانياً ونافذاً للآراء، ونقول في أنفسنا إنه يتوهم بدمع الكسل بسبب الكسل. إنه سوء فهم من نوع سوء الفهم الذي يصيرب أولوموف، الشخص الذي الروسية القارئة لافان كوتشاروف، والتي تم إرسالها بسهولة إلى أسطورة الكسل بينما هي تعبّر أكثر من المقاومة السلبية. عن معارضة ميثاقية العالم كما يشي وكما لا يشي، وتعبّر عن قوة عقل الهولقة وتراجعه إزاء للجنس الذي يجرّف. إن أثير قصيري الذي قدم من مصر سنة ١٩٤٥ كما يتنمّ بالصغر الذي لمسان جيرمان دي بري، لم يقدره قط له أي شيء بالشرع منه. الشرق يفتن والفن والجرمان الوافق في فن الحياة وفي كسل الفلسفة. إن الشخصيات التي يتألفها من كُتّاب إلى آخر هي نفسها التي تتكرر دائماً، وهي إسهيمات صميمية من نفسهم من أسدلتهم في الحرف القاطعة الشبيهة: فخرًا ومحرّمين ونسك وحكام وناثون ورجال عابدين ولصوص في شيايب الحشيش (لختر)، وروبيون ولصوص صفراء ومتعاطسون، كسالي ومهرجون، ومهملون.

ما هو القاسم المشترك بينهم؟ «إن غيب الطمح، والفرح، لقد عاشرت، طول حياتي، أناساً، سمعهم هنا، بالهشامين، والذين يشكلون بالنسبة لي، الأوسقراطيين الحقيقيين. الذين إن العالم هو عبارة عن واقع مظلم يَنبُتُ لأول الشيء، منذ آلاف القرون حين نشترن سبارة فأنتم تسمعون عبيداً وتسمعون سجناء. وبالنسبة لي، أنا الذي لا أملك شيئاً، فإن الحياة بسيطة. أستطيع من النوم ولأص بالقلق على صبارتي. أتأمل. إن الكآبة، حينما نهم، نمة ولحنة إلى الأبد. أي جبل نعيش فيه. هو الإبرك أن الحياة جميلة».

منذ ١٩٥١، يسكن أثير قصيري نفس الفندق الباريسي الصغير في شارع «سبون» في غرفة من الانتظام جيد، وكما يَين، وأتينا لا يمكننا أن نتعب أبداً، إن من غير اللهد إن نهاتفه في الثانية عشرة زوالاً، فنحظ الاستقبال بيجيبره بأن: «السيد قصيري نائم». ومن خلال (رسالة) ممرحات تجار التفتشات والرجال الجوع، ويوسف سوتق يصل حيلة الأسواق المصرية بطريقة عامتوس «يسبي»، يخرج لشارع الجريدة لوموت (الجريدة الفرنسية البسيطة)، لأنها تصل إلى الأকাশ في ساعة استيقاظه ويبدأ موافقه اليومية. وفي هذا السباق حيث كل شيء يترد (من النزول) إلى أن يجعل من سلاتنا — «إن الأمر كروية» — إن هذه اللاتل الحبقرة التي تشبه كرواح الجنون هي الأمان الوحيدة التي يتلقف فيها به كفاظ شرعي ومتجذّر. وفيها «السيد أثير» أو «السيد قصيري» من هذا المكان إلى مكان آخر. فإن للسارق يمتكّ مئة شبه طقوسية: «الشيء ذو لياشي» وصالحون الشاي «والدوي» وحديقة لكسمبورج ومقهى «ظهور» ومن جديد غرف الفندق قبل تناول العشاء مع أصدقائه أو وحيداً. إننا نتناول العشاء وحيداً في مقهى هل

تعتبرني شخصاً أكثر؟ حينما أكون وحيداً، أذهب إلى مقهى طيب».

إن كسل أثير قصيري، بالشيء (الأولوموتي)، كان للكاتب هنري ميلر أحد الأوائل الذين فهموه. أما لورس دوويل، وهو صديقها المشترك الذي تقسّم من قصيري سنوات الحرب في مصر، فهو يوجد هذا الكاتب المصري الشاب المعاد للشيء الباريسية والذي يكتب باللغة الفرنسية كتاباته الآن متراً بالعربية في القاهرة، أثناء الحرب، ثم بالفرنسية في باريس، لدى الناشئ الجزائري (العاصمة) إسماعيل (مارتل). وبعد اقتن ميلر بأعمال أثير قصيري، قام بثمانين صدور «الرجال المنضين من طرف الإله» في الولايات المتحدة، وقام بهذه المناسبة بكتابة تكملة له في مجلة أمريكية في خريف ١٩٤٨. وكتب ميلر: «من بين الكتب الأخيصة، حسب طبعي، لا يوجد أحد قام بوصف وجوب جماهير بشرية مثقبة بطريقة أكثر ليلاً ولا بطريقة لا شامة بها. لقد وصل إلى أعماق الهالوية من اليأس والالال والاستسلام الذي لم يسجله لا غوري ولا دوستوفسكي (...). وهذا ليس صرخة مباغلة فيها ولكنه ثابت هائك حازم يشبه ظهوراً مفاجئاً يُرغم في الساعة الأكثر تفتان من الليل. (ينضم بقراءة العدد ٧ من مجلة لوري دو بوب، de bobol L'Œil (يونيو ١٩٦٥) للكرس لأثير قصيري).

وحين يلتقي أثير قصيري قرأته دييول وميلر وشارلو، فإنهم لا يقولون إن رواياته جميلة ولكن يقولون إنها غيرت حياتهم. إن الذي يصعب موضوع أسئلة ليس صفة معينة ولكنه بالأحرى، موضوع وجود دونه وشعر ورائحة أسواق، والنظر للثقافة في شوارع القاهرة، والأوساخ المنصبة في البلد والوخيز والبوس والسلام والغف والصغرية والشفاعة. وإذا كانت توجد بعض الجرائم والشركات الصغيرة والحالات اللورس منها، فلي الأقل ليس لجلب التناقض وإنما لوضع الشرط الضروري لاسترجاع الوعي، وهذا أيضاً بكامل النزوع الأولوموتي.

لماذا الاشتغال حينما نستطيع أن نشغل؟ هذا السؤال، هو الشرق. إنه سؤال يطارد شخصيات «مؤامرة للشعوب» و«طموح في المصراع» (أنا نشر غاليليو سنة ١٩٨٤)، وللسؤالون للكثيرين، أو المتعاطسين في القضية الشخصية، حيث يحتل النوم، حدة وانخساف، مكان إحدى الشخصيات. ولا يحدث لهم، تقريباً شيء سوى هذا الرفض للمشاركة في الفكر الاجتماعي واتقافه التساؤل، ضد الامتلاية وأشباه الدورين أو المستبين الحقيقيين. «كل شيء هو غرور، وغرور الغرور، للتسؤالون والمشتدون يمتلكون هذه الكسبيات، ومعاً يمارون من لجبل حقيقة «الكسل» الذي هو قبل كل شيء، بالنسبة لقصيري، سواء في شوارع القاهرة أو في حديقة لكسمبورج، من خلال النظر إلى السماء أو إلى الأشجار—طريقة في التفكير (التأمل).

إن سائق الترام أحد صفاء، في منزل لوت البتية، يعتبر التجسيد للثقة به. وإذا الوقت، بطريقة بسيطة، في اللحظات الفروضة حينما نستطيع ملاحظة طريقاً مدحياً، وأنه طرّح أسواقاً بطريقة ظاهرة، فإن أحد صفاء من تسريحه واصله من عزلة الترام، فوضّعه وعمارته في خيمة جواره الأيمن. في أحد المقاطع التي لا تتألف من يوم بكلمة ومقالة لهم (لأن منزلهم تهمّ) إلى الحكومة، «الحكومة العزينة»، هكذا يبدأ أحد صفاء، ولكنه لحظة وضع الرسالة في البريد، يتردد. لا يعرف العنوان. «هذا العنوان سيفضي كل شيء». فلا أحد يعرف عنوان الحكومة، والحكومة، كما يقول وشوان قاسم، لا تملك عنواناً. لا أحد يعرف أين يسكن ولا أحد راها أبداً. ومع ذلك فهو موجود، يقول مدع الحال، من سيغرفه أبداً قال لأحد صفاء. لنسنا نتكلم من أي شيء في هذا العالم.

عن كُتّاب قصيري المقام، لا تعرف شيئاً فقط إن عنوانه سيكون لصوص صفاء لصوص كبار. قريباً جداً سيلجأ الربابة والثلاثين من عمره، والكاتب

لمن لفت، فقط، ما سيكون كتابه الثامن، وهذا الأمر عادي جداً حتى يكون القير قصصية بحضرة السيد قصصية فإن هذا اللقاء يأخذ وقتاً طويلاً، لا يقصني إلا القليل لأنني حقيقة، ولكني استألف الكثير من الحوافر ما كان علي قوله، قلته منذ زمان وكما تكون عبي فترتان أو ثلاث أعمار عن العالم، هانا است محتاجاً لثلاثين حراً، إن كتاباً تاماً أعتره زيادة خصوصاً وأنتي أكتب، دفاعة، تفكيك، إن امتيازتي هو استعاطي لثلاث رواية ما حينما أشاء، وعلى كل حال أعرف أن الشخصيات تعود من جديد في الرواية القابعة تحت اسم جديد «بوتيرة حلة كل لسوء، فإن النتيجة تستحق أن يُسَمَّلَ بها، وعلى الأقل لدى ناشري ماريصين وفيثيم، حوويل لوسميك، الناشرة التي قامت (في البداية) لدى ليها، في دار نشر واسعة، ثم في دار النشر الخاصة بها) بنشر أعماله الكاملة، والذي سيكون من ضمنها رواية تنشر لأول مرة؛ وبوريس هوفمان، والذي يعتبر بدون شك الممول أو المثلل الأدبي في العالم الذي يكسّر جزءاً غير بسيط من طاقته لتجميع ترجمات قصصية في الخارج، دون أن يكون لديه أي حق على عمله ودون الإصفافه ولو يستقيم واحد، بل إن بوريس له تعريف صحيح جداً لما يسميه بمساعدة الفيلل الأدبي، إضاع ناشري بطرارة وشرارة رواية لأبيير قصصية، مثال لفئة خبز.

لقد تمت إعادة طباعة روليته السبعة ثلاث مرات على الأقل، بل خمس مرات لدى ناشرين مختلفين خصوصاً شارلو وب. ج. أوسولد، والأرض للواسعة، ولأقون، وجوويل لوسميك، أو أيضاً في محفارات «الاراف الجديدة» التي يديرها موديس مارو لدى جرويلار. إن الكاتب الذي يجد طريقة شرقية جداً في الحصول على بعض المواقف دون إعادة إنتاجه بطريقة مفرطة يصاب، هو الآخر، بالعشّة، كل مرة قام فيها ناشرون بإعادة طباعة أحد كتبي، لا يحصلون على ثروة، ولا أنا كذلك، فحاولوا أنتم أن تعيدوا هذا الشيء، إنهم يكرهون جرأتهم»

ولكنه حينما يستذكر ليها، الذي علمه عن طريق تقليده شيئاً بغير، فإن الفراع، فإنه يسترجع حياته للطفلة كاسترواقي لها، «تلقّ لي هاتين البيتين، إنهما لم تشغلا منذ ألفي سنة. ونحن كنا صغارا في مصر، كان أم أبي واضماً: لا تقول أبداً ورعب لواله وإنما «الطير على اللآلئ، لأن فكانا نقرض من الناس، خالي، في أمي التي لم تكن تملك لآلئ، ولكن أساور من ذهب على طول ذراعها؛ ولحياتنا كانت تزوّج لخدمة منها وتصلبها أنا»

## حوار مع أليير قصصية:

«هل عتيك تطلع أحداثها في بلدك الأصلي: مصر. غير إنك منذ ٤٥ سنة تقبع في بوليس، لا ترى في هذا تشوّفاً؟»

«لا، لأنني أعود كثيراً إلى مصر، كانت عندي عائلة هناك، من عاتقي الشخصية، الآن، لم يعد يوجد أحد، أنا وحيداً، ولكنني أيضاً أطفاف وحفيدات وبنات الحفيدات، ولكن آخر إخواني مات منذ سنة، بلغت من العمر عتياً، أحدى وثمانين سنة، وقد ولدت في ٢ نوفمبر من سنة ١٩١٢.»

«هل تُحِبُّ مصر يا أليير؟»

«أنا ألقب مصر يا دنيا، في بلدك لم ألقَ في فرنسا كي أبحث عن جواز سفر أو عن شغل.

ولكنني كاتبة فرنسية، وقد حصلت على جائزة فرانكفونية

«كيف تقصّر لنا كونك ولدت في مصر وتكتب بالفرنسية؟»

«جاني الأمر بشكل طبيعي، لأن الفرنسية كانت لغة المدرسة، وكل ما تعلمه، تعلمه باللغة

وعشّ جويوس، الذي كانت أعماله مسكوكة بغير ليد، بعد أن لارقيها، فإن قصصية لم يكتب أبداً سوى عن مصر، التي لم يبدأ في العودة إليها سوى بعد سنة ١٩٨٨، بعد أربعين سنة من العيول، ورغم أن لغة الكتابة، دون أن يبدى ماداً، كانت الفرنسية في بداياته المبكرة، بابه بقل، قبل كل شيء، مصرياً، ويشير قتلا، «ولمصر فقط، لا كنت سأتقن الملاكاديمية الفرنسية وكنت أن أحصل على جائزة فرانكفونية.»

إن عالمه هو ذاكرة عن الشوارع الشعبية وقامعي وموانير القاهرة، مثل الأشياء والمباني والأحلام، وأيس شدة من دواع الكتابة عن صان بيرمان في برسي، لقد عاش فيه كثيراً، سهرت مونتاما وتامو وجياكوميني وفيلان وكريكو وبلودان، وكبو وفيلار وصديقه للقراب جوتا وصديقه في اصطلاح الفتيات، أليير كامي، ومنذ بقعة أشهر فقد أُنشِرَ أصفاته القصصية في «المرشيل ماسنريوتاني وماركو فريزي وخصوصاً الميناريوس ميشيل ميرزاني (الوك)، مع جون أليير، للحوار المتلفز مع أليير قصصية في (١٩٩٤) وهو شوقي مثله، وكذلك أعزب، كان يحب النساء والكتب وأليس كركة القدم أن كركة للضمير: لقد كنت متيقن، والذي يقسمه، من، مع الصباح إلى المساء، نفس للنامي، لا يوجد كثير من الناس، ولكن من الأفضل أن تكون وحيداً من أن تكون مصحوباً بطريقة سيئة إن هذا ما كنت ألقاه، دائماً، الفتيات حين يكنّ مصحوبات.»

الشيخوخة، أليير قصصية تزوّج لنسائها، والسيد: هو أنه عند المظلة لم يغير مهنة القرارة والنظر، «الشي، الوحيد الذي لحسن فيه بالمولوية هو ما أجسّر» منذ زمن طويل، تزوّج (السنه أو سنتين) مع لسانة موديت شويت، وحين كانت في TNP (السرور الوطني الشعبي) كان يرافها في جواتها، «كنت وزير الفراع والرملة، كان علي الطور على اللحم السيء وعلى الكباري الجيد، إن النساء مشهورات، أنا جد طيب معهن يحدث أن لطيفتي تحبني»

«لشارع يدعوا إلى الانتفاخ في حوايت سوق «بيسي»، بدأ جمع الأنفاس وكان قصصية يفهم سطران متواضعة مثل ساعة على مضمعه، لقد حال الوقت وبالسيه للسّ الرابح يابه أوان دنية اللير، وقبل أن يصرف مضيقه الممككة، ومرتبة لا يترّ شي، هذه أصاف أيضاً هذه لكلمة الأخيرة «في سالي جبريل، لم يعد لي شيء، يشناه لصاع كل شيء، ولا أحد يكرّث سأقول سرّاً أن تكون حياً وتعكر ونمشي فقط يا لها من روعة»

الفرنسية. إنها محض صدفة: ففي حفرة كتبت في مدرسة فرنسية، لإخواني كانوا في مدرسة بوسية، أنا كنتُ عند «إخوان» Les Frères de la Salle، لم تكن في البيسي الفرنسية، وكما تنمك الفرنسية، ما عدا مع أمي التي لم تنمك سوى العربية ولم تكن تعرف الكتابة والقراءة، أما في فقد كان يقرأ أجورية فقط، ولم يقرأ كتاباً أبداً، ولكن في هذه الرحلة، كان الذكاء، هو الأدب والفلسفة، ولم يكن البتة ولم أقرأ أبداً كتب أطفال، هذه أن تعلمت القراءة، كنتُ أقرأ الكتب الكلاسيكية لأنها كانت موجودة، لقد كان كبار إخوتي ملتقن وكنتُ أقرأ ما كانوا يقرأونه، لأن ذلك كان في متناول يدي، لا ترى أنه كان صفة واضحة، لقد بدأت الكتابة في المقابلة من عربي: روليان من وحي الأنفاس التي كانت لأشعاده.

«هل كانت لسانيتنا تلتصق؟»

«نعم، لأنني كنتُ لائقاً لأمي في حينها الحي، بالقرب من المنزل، بالنسبة لأنني كان الأمر

مهما جدُّ لأنا لم تكن تستطيع أن تذهب للجلوس في مقهي، ولم يكن هذا من هوايتي وزيجاتي. وكنت أفسر وأترجم لها الرسوم مع توضيح الأقدام، التي كانت بالفرنسية. لكني أكره في الكتاب الذي صدر بعد موته، حديثاً، يروي نفس الشيء، تقريباً: لقد كنت صديقاً حميماً له، لقد كان لنا نفس العمر، يقرأ أربعة أيام، هو وأحد في ٧ فغير من سنة ١٩١٣ أو وأحد يوم ٢ نوفمبر.

• لم تُصاحبه الكتابة بالفرنسية أبداً، بسبب ما كنت؟

- لا. لقد كان على العصور على أسلوب. كي استرجع الواقع المصري، لم أكن أستطيع تعابير باريسية أو فرنسية خالصة. لقد كان هذا هو عملي: تحويل الأجواء وميكرواوجيا الشخصيات المصرية عن طريق الكتابة بالفرنسية. وحينما تقرأني، لا يأتيك انطباع بأن كاتباً فرنسياً هو الذي كتب عن مصر.

• هل سبق أن كتبت بالعربية؟

- لا. وقد نسبت للثلاث الآخرين: العربية والإنجليزية. مع من تصورتني أتحدث اللغة العربية في باريس؛ وحين أريد مصر، فاني أحتاج لبعض الأيام كي أجد اللغة. وخلال خمس سنين لم أتحدث العربية إلا في مصر. وحين كان إخواني يأتون إلى باريس، كنت أتحدث بالفرنسية. وفي مصر نفسها، أسماء الشوارع كانت بالفرنسية، وقد كان ثمة حضور فرنسي قوي. وكثير من الوزراء (بالعربيين) تابعوا دراساتهم لدى اليسوعيين.

• ما هي طبيعة دراستك؟

- غير مهمة! أين إلى فرنسا أتابع دراسات مزعومة، ولكني لم أقم بشيء. • وهل كنت شرباً بديماً، كما نعت إحدى شخصياتك؟ • تومور في «دمارة الهويج» - لم أكن مستمتعاً إلى هذا، لأنني كنت أعتقد أني صامحٌ كاتباً. وحينما أتيت إلى باريس قبل الحرب، كان سوق إلى أن كتبت قصصاً قصيرة بالفرنسية في مجلات في القاهرة، حينما كان عمري ١٧ سنة و١٨ سنة. وهي القصص القصيرة التي تمّ جمعها في مجموعة «الرجال المنسيين من الإله»، وحين ظهر الكتاب خلال الحرب، كان قد نشر بالفرنسية والعربية والإنجليزية، ووصل هذا إلى إنجلترا وأمريكا والجزائر، حيث اكتشفه الناشرون «محمود شلرو»، وهكذا وأُعتِّلَ عظمه مباشرة بعد عودته إلى فرنسا بعد الحرب. لقد كان مثاراً وحباً طويلاً ولهاذا أفسس. هل تعرف، حينما تكون ألسناً طيبين وشرفاء، فإننا نفلس.

• حينما رجعت إلى فرنسا في سنة ١٩٤٥، قررت أن تبقى فيها. ماذا؟

- بالنسبة لكاتبٍ وكثيرٍ بالفرنسية، فمن الأفضل أن يعيش في فرنسا لأسباب عديدة لا أحتاج لسردها والإشارة إليها. ولكنها لم تكن كإيريس اليوم. باريس أمريكية التي كانت ساعاً لها منذ زمن بعيد. لم أكن أريد أن أكون كاتباً حينما وصلت إليها. أنا أتقي فيها، الآن، لأنه في سني سبائك عدني أن تعجبني إلى أن أكتب شيئاً ولكنني لم أكن راقياً في أي شيء. الآن أنا لم يعد لها شيء علاقة بإيريس التي عرفتها، كل مساء وكل صباح في هذا الحي. لقد عرفت الثوريانيس، قبل الحرب وسان جيرومان بعد يري بعد الحرب، وهما مرحلتا باريس الأكثر جمالاً. إنهم فانا لمست نادماً على شيء، ثم أنت تعرف لماذا نحب ناداً معيناً. نُحِبُّه لثقتي. إن متوقداً بالعصية هي هو فرنسا، وفرنسا هي إيريس-فيروندان سيلين، إنها كبار الكتاب.

• هل يوجد كتاب فرنسيين آخرين لهم أهمية في نظرك؟

- حينما وصلت إلى فرنسا، كان يوجد، فيها، عشرة أو خمسة عشر كاتباً. دجان جوتييه أو دجوليان كرافه هما من أولئك كبار الكتاب. في تلك الفترة كنت أعتقد صندور كيتلي يُكرِّف ما يقرأه المصري، واشترى الكتاب يوم صدموره.

• لقد كان بينك وبين جان جوتييه قاسمٌ مشترك وهو الله، فقيم في فننق. ولكنته بخلاف جوتييه، الذي كان يُعْزِفُ كثيراً من الفانوق، فقيم نادماً في نفس الفننق - في قلب حي سان جيرومان حي يري - منذ ١٥ سنة.

- إنه الشيء الذي كنت أكره وأمرح فيه. وكان يوجد في شارعٍ متجرباً بين الأكل والشرب، مما يُبَيِّنُ تنظيم الحفلة إلى حدود الساعة الثانية صباحاً. ونفس الشيء، يطبق على السجائر. أما في المناطق الأخرى فالأمر كان سيكبر، مثل النسي لأني لا أنام قبل الثانية أو الثالثة صباحاً (في السابق كان الخاصة أو الساسة صباحاً).

• ولكن لماذا الإقامة في فننق؟ كنت تستطيع العنود على غرفة أو مكان أذا

- لا. وتحتياً لأنني لا أريد هذا. أنا لثقت أن أمثله. ولا كنت ثراً! لقد تعرأت على أكبر الرسامين والمصنئين. وقد أعطوني بعض أصعالمهم لأنهم كانوا يعرفون أنني سوف أبيعها مباشرة في اللند. لا أحتفظ بأي شيء.

• بعداً تغيض؟

- بفضل نشر كثير، فانا ترحمت إلى كل أوروبا، في بريطانيا، في أمريكا وفي مصر (واكن) في هذا الأخيرة لم نعد على الترجمة شيء). إن الأمر غريب جداً أنا كاتبٌ مجهول، ولكن كنتي مُعَادٍ لهما لدى الكثير من الناشرين. وكذلك، اشتقت في ميدان السليمان أيضاً: طليبي مني إن أعيد كتابة السيناريوهات، سيناريوهات لم تخرج إلى الضوء أبداً. ولقد اشتقت بطريقة خاصة، لأجل التلغزة الجزائرية، في بداية الاستقلال، حينما كان هناك مجتمع دولة وعلى كل حال فسجاني بالمال أو حمة، يداني في جيبي، فامعت تستطيع أن تتسنى. إنهم الشيء الوحيد، حقيقة، الذي يمكن أن يحدث له، لأن هذا لا علاقة له بالسفر. ولكن ألقم الذي يُحاول الناس أن يكفوه بأفكارهم، فهذا شيء ناداً في قيمة. إن الشيء الوحيد الذي يستطيع يغيثني، هو عدم استطاعة استيقاظي وخروجي إلى الشارع. ما عدا هذا فلا شيء، لا تأثير على.

• إنه شيء جزري في حبيبتك لأنه أنت من عائلة ثرية؟

- ليست ثرية، ولكنها ميسورة على الأكل. لأن كلمة ثرية تعني الليرات. كنتي فيها في ظروف جيدة. أي كان مالكا عالياً. ولم يشتغل أبداً، ولا جدي أيضاً. ففي الشرق حين نملك ما نستطيع أن نعيش به، فإننا لا نشغل. بينما هنا، حتى لو امتلكتنا الملايين، فإننا نواصل العمل لئلا نزالك الزيد! أنت تعرف أننا إخواني وأخواني أو أنا - لم نزل أبداً أننا سرفيع ملاء ولكن كنا نقول «أين نضع على اللال»، فكلنا دويج، لم نتلق أبداً، وحين كنا شباباً فإن «العنود» هي للال كان يعني أن نصنعين من ألبينا، نصنعين من أمنا لأجل مجاورتها، والتي كانت تعطينا إياها، لأن ما نملكه للزاد في مصر هو أسوأها.

• ماذا يفعل الشرق بالجنسية أياً؟

- لشرق هو الفلسفة. ففي الشرق هناك الناس الدواس للتفكير والتأمل، وأنتي متشوق بمتك شغفة وحكمة لم يسمع بمتكها. إنه يرى العالم يري. إن الأمر سهل جداً في هذا. إن الناح إلى الطقس يبع دوراً كبيراً. إنه ليس كسلاً وإنما هو تفكير. ولماذا السبب لا أولئك كتاباً كل سنة. ليقي سنة أشهر دون أن أكتب كي أبع الأمور تُصَلِّ. لا تعمل على عمل دللتي، لئني أشتغل كل الوقت. وحينما أكون جالسا في مقهي، وحيداً، ولللال يعضر لي الجريدة لا يتصورني أحسن بالال، فأقول له، لا أنا موجود في حضرة السيد قصيري.

• هل كتبت في الخفي؟

- لا. أنت تخالتي شخصاً آخر. إنني أكتب سطرًا كل أسبوع. وإذا كنت مراداً فانه من الصعوبة أن تكتب، لأنه تعرف أنه سيرو. وأنا لا أأصحب كتاباتي، لأنني لست (إسناً أسعداً) أبداً بما أكتب. أنفل ما أستطيع، لكنني لست أسعداً أبداً. أستطيع كتابة عشرين سطرًا دفعة

ولحدة، ولكن بعد ذلك أحتاج لشهرين لتصحيحها، لأن كل جملة هي موضوع تساؤل. ولا توجد جمل زائدة في كتابي. إنه سهل طويل. وأنا لا أستطيع الكتابة سوى في غرقتي. وحين أكون في سفر وأكون بعيداً في فنتي ما لأنني لا أكتب عدد الأصناف. أستطيع فقط قراءة الجريدة، لأنني لا أكون متواجداً. إنني أحتاج إلى عالم خاص كي أكتب.

• حين نذهب إلى القاهرة، هل تجد، بالأمم، الناس الذين استخدمتهم كـ شخصيات في كتك؟

الساعة الثامنة (بينما استيقظت هنا في الساعة عشرة زوالاً) أنظر إلى الساعة ومصر زائلة على أني لست في عوالم، ووه انتطاع، في غاييتنا من أترب، وإذا ما رفضت فإنهم سيغربونني منكبراً لأنني اعتقد أنني مهم، وكذلك أفتني بالفتن من الشباب الغربيين الذين اختاروا العيش هناك بعد أن مولفاتي: أحدهم يقتل من أسفله في الفريسيه الفرنسي بعد أن حصن أطوبه كدوره من مولفاتي، وآخر يشغل رنساء بعد أن نظم رؤسها متحركة انطلاقاً من كتاي، «مسلون ومتكبرون».

- كانوا أصدقائي، رسامين، كتاباً، وممثلين.

• إِنْ فَهَمْ لَيْسُوا مُتَسَوِّلِينَ حَقِيقَةً وَلَا رَجَالًا عَابِدِينَ؟

- لا. كان لديهم، دائماً، نشاط يخرجهم من العاري. غير أنهم لم يكونوا مستقرين أبداً.

الحياة. ولكنهم كانوا أناساً يمتلكون تعظيماً وتربية.

• ألا يوجد تطور في كتابك: في أول مجموعة الرجال المنسيون من طرف الإعلام

تظهر الحاجة إلى نوع من التمرد، ثم تحولت الثورات وأصراغات السلطة إلى

هو امرات المهرجین...!

وَمَا كُنْزُهَا وَمَا تُغْنِي عَنْهُمْ كُنُوزُهُمْ وَلَاحِقُهُمْ فِيهَا عَظِيمٌ

أخري، وفي كتبي، التي تتألف من شخصيات النجل الذي يعيش في العالم والنمو

الوحيد الممكن هو السخرية: إنه ثيمة روابيتي: «العنف والسخرية». وتوجد في داخله كل

أفكاره هل تستطيع الإستماع إلى وزير دون أن يفتابك الضحك؟ وبالنسبة لي، لا شيء مما

يقوله يمكن لن يهمني. ليست لي مهنة لأقوم بها ولا وظيفة للتفاد عنها.

• هل عندك مع ذلك، الإنطباع بأنه كاتب ملتزم؟

- لا، لم يكن عضوا في أي حزب، لسبب بسيط وهو أنني لا أطلب وأول شخص دعا:

غير فاقروا على العيش مع الناس. أنا أكره الناس. حينما أذهب إلى حديقة لوكسمبورج (الم

باريس) وكون كراسي عتيقه بجائتي 'بابي' اوم بيسييه لاجلها بيجا: تيريام  
أحد الحاضرين

• والكنة تستطير مع تلك، إن قلته مع أناس؟

- فقط مع أصدقائي، مع الناس المشهورين، وينظرون إلى الفتيات الجميلات مثلاً أفضل..

\* والذين يشربون أيضا

- لا، أنا لم أشرب أبداً. لأنني لا أحب النتائج المترتبة عن الكحول. أنا أريد أن أبقى في صفا

يَبْتَغِي السَّكَارَى أَكْسَدُوا عَلَيَّ دَانِعًا مِهْرَتِي. الْفَتِيلُ فَقَطُ مِنَ النَّاسِ الَّذِينَ يَسْتَطِيعُونَ أَنْ

بشربوا ولن يتعاملوا كوثلمان.

• هل نَحْنُ؟ أيضاً، التبع والحضيض؟

- التَّيْنُ نعم. وأواصل التفتيح رغم سرطان الحنجرة منذ ١٧ سنة. أما الحضيض، فلا، قليلاً جداً وفي مصر وحدها زمن زنب بعيد. هل تعرف أنه في الرواية الأمريكية يُعْرَبُ الرويكي، وفي الرواية الإنجليزية تُشْرَبُ الجُمَّة، بينما في رواياتي يُفِيحُنُ الحضيض؟

• هي أي الحضيض، من مميزات مصر؟

- إنَّ ما يُمَيِّزُ هذا البلد، ليسَاً ودرجة أكبر هو السخريَّة. إنَّ للصريين يسعون، كلَّ يوم، نكتةً حول الواقع. والطفل الصغير الذي تصادفه في الشارع يحكي لك قصصاً مضحكة ورائحة. وأستمتع جداً لكي أبدأ فعلاً، في صديقٍ أصغر سنّاً مني درس في باريس. وقضى سنتين سجنًا في عصر عبد الناصر. ثم أصبح بعد ذلك وزيراً للتخطيط. وذات يوم، بينما كان جالساً في مكتبه، جاءهُ الصَّغيرُ يخبره بوجود شخص يريد رؤيته منذ الصباح؛ لقد كان الشرطي الذي كان يعبُّه حينما كان في المستشفى. لقد نفذ وظيفة منذ زمن، وجاء يطلب منه توفيق عمل. وطبعا أرحبه له صديقي عملاً. لأنه حينما كان يعبُّه كان يلقي، فقط، بدمه، ولهذا لم يكن أصحيقُ إن يلومه إن للصريين شعبٌ مسالمٌ.

• ألا يوجد عنك، في بعض كتبه، كُتُوبٌ بالأحداث: في «طموح» في الصحراء الذي صدر سنة ١٩٨٤، يتولد لدينا الإرتفاع بأنَّه تصفَّح حرب الخليج؟

- نعم، هذا صحيح، ومن اللاسف أنه لم تكتشف هذا أثناء حرب الخليج.

• غير أنَّك تحدث عن الشرقي دون أن تتناول مشكل الدين.

- إنَّ الدين هو شيءٌ حميمي، ولا علاقة له بشيئي أنا، ولا بما أستطيع قوله في كتاب ما. إنَّ الدين لا يهمني، وكلَّ واحد حرٌّ في أن يؤمن أو لا يؤمن. إنَّ ما أتحذّر عنه أحياناً هو الحياة لرديء أن ليبيّن أن طموح الحياة كافي، ولا يُساويه أي طموح آخر.

عن مجلة «مجازين ليثيرير» (الطبعة الأدبية) عدد ٣٢٠ بتاريخ أكتوبر ١٩٩٤ لجورج الحورلي، ألبيت أرمليل.

\*\*\*

## ترجمة الفصل الثامن من رواية قصيري الأخيرة، «ألوان السلاوة»

أزلت سيارة الأجرة أسامة بالقرب من حيّ العميدة وذهب. لقد وُكِّدَ أسامة في هذا الحي الشعبي وعاش فيه مرافقته. ولهذا لم يُدْرِكْ، بسبب خجل عادي، أن يظهر نفسه وهو خارج من سيارة الأجرة أمام الجمهور الذي عرفه حينما كان يلبس ثياباً رثة ويصيح صاخي القديم. وفي الحقيقة فإنَّ الرجل الضال لم يكن يبدو بهذه التمتع الفخر إلا ليُزِيرَ والده، العامل القديم الذي أصبح بعد أن تلقى شوية من هراوة أشدَّت رأسه، من شرطي خلال مطاردة خدِّ الزبادة في أسمار ألوان الدفالية، الأساميَّة والصُورِيَّة كلَّ اللواتي، تقريباً، على قيد الحياة. لقد حدث هذا قبل ثورة المصكر، ومنذ ذلك الوقت وهو يعيش حياةً منزوية في مسكن في الخابق الأول من منزل مُرتَّبٍ ومُزَيَّنٍ وفقاً بفضل تعديلات ساكنيه المتكررة. ودون أن يلتفت بأبني شكوى وتذمر ولا أقل لمة على المسؤولين عن عامته، فإنَّ مدَّعَى العجز يفضي أياماً هادئةً فالثورة قُتِرَ وعززت فيه الانتعاش بأنَّ تضييعةً ساهمت، على الأقل، في إرساء مجتمع أكثر عدلاً تُجاه المصار. إنَّ عداة حُرمة من الإخلاق على ما ألت هذه اللزوة، وأسامة الذي يملك، هو، عينيَّ حي، يرى، يمتنع عن إيجاره. غير راضٍ في رئيس العجز بخصوص انقلاب منسي منذ زمن طويل.

لقد كان العجز أكثر تفتُّحاً منه في شوارع المركز الواسعة، لأنَّ حيي لا يُقَرِّبُ قطُّ بالتدوّل. وبدلاً من الواجهات الزجاجية التي تثير الشهية بمحتواها وظلالها اللزجة، هنا لا ترى هناك سوى دكانات المصنَّاع ويطغى الخضار ومطاعم الغول وبعض أصناف التجارة

للسلاوة من الذرة الرث. كثيرٌ من النخبين من العمل يسترخون على الأرصفة البالية المتعامي على طريقة أصحاب الإيرادات لأغنياء الذين لا يكتفون للزمن ولا لفلان، أثماناً، تأرياد الحب لبقية تبعث من العديد من أوجهة الرافيد في وقتٍ واحد تُفَرِّقُ بأصواتها الليرة للشورانية فترضى الشارع المصلحية. تلقى «أسامة» إثر مروره تحياتاً وسلام الكثير من التجار الذين كانوا يتعجبون من تضاربه وجهه ومن وفرة هندامه، وكان يريد على تحياتهم وتهانهم يتواضع عنكب. كلَّ الناس في الحي، وبخصوصاً في الشارع الذي يسكن فيه والده، كانوا على اطلاع على نجمله في الأعداء، ولم يكونوا يبدلون شهنته على هذا النجاح في كل مناسبه. لقد وصل، شغوباً بالكلمات التقرظية، إلى المنزل ذي الاستقلال للجهول الذي يبدو أنه لا يتغير منذ آخر زيارة. توقف وقصص، بمنظر من يمشقِرُ إزاره ضريحه القاتم، اللوحة المسنَّنة برواندرج (رافعة) وخشبات، تبدو في الأخير جد مُزَكَّرةً كالحيطان الذي يُفَرِّخُ إنَّ في دمه. لقد كان «أسامة» مُحْاطراً ولكن ليس إلى درجة الموت بالفيش، وبخصوصاً بالضيق التي ستأتي بعد موه من نبش جثمانه من تحت الأنقاض، والذي سيضمُّ منه ما باقي الجثث ذات القيمة الريدية. لقد كان انتهاكاً لكانه. ورغم أنه تضرعٌ لأبيهِ كي يخلد هذا المنزل لآخر أكثر تماسكاً، فإنَّ العجز مدَّعَى رفض بإصرار مفادته للكان بحجة أن كلَّ الأشعة الأخرى ستكون بالنسبة إليه نفس الظيل الظلم إنَّ عدم رؤيته مُدَّعَاتُ كرامة قائمة بتورُّب بالنسبة إليه إصراره على عدم أخفها بين الإختيار. وقد فعل منها «أسامة» أن لمعي يكون امتيازاً في بعض الحالات. فدعا النساء إلى حماية هذا التوازن الخفي للزمن طيلة فترة زيارته، ثم تجاوز الكُفَّةَ وسعد الأراج خطى حذرة وهو يمسك بنفسه خوفاً من أن يساعده نَفْسُهُ انهبأً سابقاً لأوانه. ولم يمس لمس لم يكن هناك سوى سابق ولد لعجوز، وقد بسره كبيرة أمام باب القزل الأثري. ولم يكن هذا الباب مغلقاً، أبداً، للفتاح. فَنَحْنُ «أسامة» بحذرٍ ورجل لدخل الغرفة الهباءة كفاة أساسية تجل إلى عرفة مؤثف شريف متقاعد.

كان العجز مدَّعَى، جالساً مقابل الفتاة الفتحة على مكاناً من المخلد الأحمر ومن الخشب اللذيق، ووجهه مشغولٌ بجميع الشارع الذي لا يتوقَّفُ والذي بدأه إلى الرابطة الوحيدة التي مازالت تربطه مع الرجال. لقد كانت ولعة جسده البالية بإتدال إلى أضيفت إليها فخامة الكرسي الذي يطلعه تساعده على تخيل مظهر مطروح لم يأخذ معه في مفناه سوى عرشه، ومن سلطه الضمالة. ولم يُقَرِّرْ تَظَلُّ «أسامة» في الغرفة في شيءٍ تعبير بهجته في الإسماع إلى القصص السانف للجار ودعات التجار للتفتُّح الزينة بالصُور والمجازات سأل دون أن يستدير

- هل أنت، يا ربي؟

- ليس إلا أنا يا أبته

أدار الوجه وأبى قول لينة ويُدْبِرُ بحدِّه من يبعث عن سبيله وسط الظلام الكثيف، مثملاً أو كان يحاول أن يُدْبِرُ فيه بين علامات الفرح والحدن. لقد حافظت عيناه على ظليهما العادي، لأنَّ القصب البصري وحده أصمب أثناء ضربة الهراوة الشهيرة. ورغم هذا فإنَّ العجز مدَّعَى اكتسب خلال سنوات طويلة هذا القناع من المصراة ومن الحكمة العصبية التي تطلها لدى العيان في محاربه المصيبة والتي تُفَرِّقُ معظم المُتَمرِّدِ بطريقة حكيمة. وتساؤل «أسامة» حول ما إذا كان العمي يُدَوِّلُ الإنسان أكثر عمقاً أو إذا كان إحسانه ليس لأنواعاً من التفتُّح الأثري. ولم يكن قد توصَّلَ أبداً إلى خطيل هذه الظاهرة.

- أهلاً بك يا وادي، لقد كنت أفكر في حسنات الثورة. لنبي الإصلاص بوجود كثير من الحركة وكثير من النشاط في الحي. أسمعُ أناساً يمشكون ويتنادون بفكاته كما لو



إن الحياة أصبحت بالنسبة إليهم شيئاً رائعاً. إنني متراح، يوماً بعد يوم، من ملاحظة أن  
السلعة ليست من خاصية الأثريات.

جلس أسامة على كرسي بالقرب من أبيه وألقى نظرة خاطفة من خلال النافذة. لقد  
كان العجوز على حق. ولكن الذي بدا له كما لو أنه ميجان سميت الثورة لم يكن في الواقع  
سوى تنمية وريادة مسكينة لا تقاوم لدنسي مدون شك. ما مؤامره لخطواتها دائماً بص  
الكفاءة خارج كل الاعتبارات الأيديولوجية. لقد قيل إن صورة الهراوة لم تدب فقط بصره  
ولما عُدَّت ولا كونه تنميماً وكما أنه تنمب. أسامة كل حين حول لصلل ثورة لم توجد  
إلا في عقل أبيه. ورائي من الصواب تحويل الحديث نحو موضوع أكثر سوية واستسرع  
غياب هذه الديمقراطية وركية، الخائفة، التي كانت لا تكثر بأحد في ساعات عهلا.

هل لم تلج ركية بعد؟

- لن نتخلى في لمح. إنني لمرلة شوية ونهزم في كثير من الإنساية  
كان على أسامة أن يعترف بأل العرفة طيفة. وفي المروشات ممتعة وفي التوب الذي  
على جسم أبيه فيفضل نمابة وتم تمويرة تحت للكونة. ولكن هذا لا يمنع من اتهام المرأة  
للشوية بأنها تلو نوايا زوجها تجاه الفتية. وسبب كل الأموال التي يطيلها للمرأة للنعاة  
بالعجوز بأنها تعتقد، دون شك، أنه مصوري في مؤثر للثروة. وكانت أيضاً قد ظهرت  
بصورة عابسة لمرلة ممتعة. بشكل متتابع، من طرف كل الأزواج التي استطاعت خداعهم  
بالاستعانة بالتمريم. إن شميل فكرة تحولها إلى راية (زوجة أبيه). كان أيضاً جداً بحيث  
حذر لها من هذه المرأة التي ستفكر كثيراً بالأزواج، لغيره، بأعسى  
- لا ليد عليها سوى حاجة واحدة. إنها دمية حقاً.

- أنا لا نهني مدامتها. إنني جمالها أيضاً لا أكرهه به. أنت تنسى يا ولدي أنني لمسى.  
هذا التذكير بالشيء، البني، دفع أسامة إلى شروبه ملي. بفكار عامة ومرة. لقد  
كانت تتنقل بعض لحظات من عدم الانتباه ومن الطيش تجاه أبيه. ولكن أن يتمسور  
لأنه يستطيع أن يهزم بسيدات الخاتمة الفتاة أو للشوة، فإن شاة ما يدعى للثق. فكر في  
التعلم من عهده ريك بالأصراف دون أن ينتظر موضوع زيارته.

- سامحتني يا أبي. لأنني لم أجد أبل اليوم. لقد تراكمت على الأعمال. والعجوز، أيضاً.  
اضطرت للفتاش لاسامات مع صليب مشروح عاري، وهو رجل له أهمية على الصعيد  
الوطني، وصعب جداً في اللوازمات. يتنقل أيضاً بطيعة خضعة من الإسنت. ولقد انتهت  
بعد الصفة. وكذلك لحضرت لك بعض الأموال.

لخرج أسامة محطة تقوده المنوعة من جلد التمساح والتي اختلسها من صليب  
للشروع القفاري. وصحب منها بعض الأوراق الزائفة من قة عشرة جنيهات ووضعا على  
ركبتي أبيه بكتير من التفتان. وكان هذا الأخير يستطيع أن يتنبا بمصعدها. وكان لديه،  
أحياناً، الإطباع بأن الأمل لم يكن مضموعاً من نلمحه الإجماعي. وخلال فوزه رصود وج  
أبيه متخيلاً القتل إبتسامة شوية منه. ولكن الوجه الشاحب للفتش، والمشرط بالفتاة،  
لم يوح بأدنى علامة من التواطؤ. وبعد أن لحسن بالفتة حول هذه الفتاة وولجبه الذي أتمه  
على أكل وجهه محصور إليه. ولكن نقره له. أيضاً. إجماع العجوز بمعرفة مرل ثلوث  
البلين قبل أن يفوت الأولي. وموضوع الحديث، الذي كان يهيم في كل زيارته، كان له  
الصل في تمجيد فرج أبيه على أمل انتقال قريب. لقد أصبح صعباً عليه، شيئاً فشيئاً، أن  
يُعاير في هذا المع. من البهاكل والحجارة الفاسدة، للقائب لابتلاء في قتل مرة لرضية.

- بعد أن أتحدث إليكِ يا أمه

- أنا ضاع اليك يا ولدي هل لديك مشاكل؟

- مشاكل كبيرة أنا قلق على أمك إنه لم يستعمل أن تعرفه هذا المكان إنه يستطيع

أن يهوي في أية لحظة، فقط عن طريق مرور كرسيه مطقة جداً لي بسبب التلذذات  
والإشتياكات للسمرة اللطيفة وهي تتمدن نسلها ولربيتها. أتجرك أن تنق في.

رفع العجوز صوته يده كما لو أنه يثبت النزل وإيتالي محبسية شحابة.

- إننا لن يدي الله، يا ولدي. ولا نستطيع شيئاً دون إرادته. إننا كان هذا النزل  
سيهمل ذات يوم، سيفضل طبيعته وحدها. والانسيتي، وبما قلت لك، لا أريد أن أرحل  
من هذا الحي. هنا سأواصل العيش حتى لحظة موتي. فانا لا أريد أن أكون في المكان.  
- ولكن لأمر لا ينطق بالدافع إلى الخارج. ولكني أقر. فقط. إنني نعتني في منزل  
فهم بالصمود لنص السع للإيجار. وبمكنا أن نحد هذا النوع من اللال في هذا الحي  
وسنكتل أن نكل مشاكل الرجل. وهكذا لن يكون لي أن ألق على حالتنا حينما نلتصق  
لأعمال رات أهمية كبيرة البلد. هل تريد أن نضر البلد صناعاً؟

- إذا أخطأت في حق البلد. فسيخلصني بلدي. ولكن ليس عليك أن تتعب من ألبني  
عاماً في نهاية حياتي، ولا نهم طوية رجحي. وبهذا الصدد، لي حجة أرجو أن أطمها ست  
أرجو أن تشتري لي بعض الكرسي، ربما عشرة كرسي. كن طيب حتى نتمك من هذه  
للالة الأمر ليس مستعجلاً ولكن من لأصلل لي ستنه. أعفد عليك. أنت بي بار  
- ننت. أسامة، مدعوا نص الزواحي. وتساو لي معه إن كان أبوة يهيم أن له  
البية في تنظيم خطة لتخليص دكرى الثورة لم يجرى أن يساهل حرقاً من أن يمسكه بيك إليه  
مشروعة من هذا النوع. من الأكد أن النزل لن يصعد طويلاً إذا هم عليه جمهور من  
للحويين. ولكن في مدعويين وأبويه لا يقيم علاقات سوى مع ركية. لعلامة لا يمكن أن  
تكون قد وصلت إلى غايتها. وبالتالي فالعجوز يتكرر في تثليث العمل صماعة لخطيئة  
لأزواجه. هذا الاقتراض ألق أسامة كثيراً أصرخ، وكان في كايوس:

- الكرسي! لماذا أحتاج عشرة كرسي؟

- أفكر في الناس الذين سيطلق يوم دفني. لا يجب أن يبقوا والفتن. سيكون نقصاً

في البلية

- ولي تاسر يا أيتها. لم تعرف كثيراً من الناس؟

- سيكون رفاقي القدامى في الصنع. أنا متأكد أنهم لم ينسوا بأه من خلال تفصالاتنا  
للشرك لتخفيف هذه الضربة التي أخذت مني الرزية/البصر. وربما، أيضاً، متوسل  
الحكمة الثورية ولداً من دبرائها. وبالنسبة لهذا الأخير سيكون له هذا الكرسي/الشكا  
الذي وهمني إياه. والذي سيكون قارناً وقت موتي. ويستطيع أن يجلس عليه دون أن  
يُحس بالأحراج. لأنني أفكر في كل شيء، كي يتم عليه دفني في التمام وكرامة.  
لنوشك، وأما أن يفرق في القصد، وهو يتنقل عضوا في الحكومة جالساً على هذا  
الكرسي للشيء بالمثل الأهم والصنع من الخشب القوي، مثل كرسيه في الكتب  
الوزري. ولكنه امتلأ إلهافاً على لا شعورية الأمسي. فقمع مرة. وهكذا فالعجوز صوته  
وبعد سنوات طويلة، مازال يتقيد أيضاً أن رفاة القدامى في للصنع مازالوا يتكلمون  
شباطة خلال التظاهرة. ومازال يعتقد أن الحكومة تغيره من شهيد للشمع الشكي. إن  
اعتقاداً مماثل في سبيل الناس يفرغ من العالم لطريق مسملي بالانحراج.

قال أسامة،

- بالتاكيد. ولكن أيضاً أن الحكومة تهيئ له على الأقل، بيمدالية نظير مؤلف الخالد  
تحت حكم الملكية. سأستحدث عن هذا الوعد من أصدقائي يعقل مرتبة كبيرة في الإزولة. ثم  
إن القوميين إن يكفهم شيئاً وسيفعلون أيضاً عاركهم بسبب تجاهلهم الطويل له.

لقد كان أسامة مضمناً بنفسه على شراهة بيمدالية أبيه. ولكن العجوز هو رنة

علامة على الرقص. ووجهه الذي يكون عادة مغطى تحت تأثير مكير للتشريفات

- لا أريد ميداليات. أشكر الله على أن أعطيني أبناً مثلك. ولذا كانوا يُشركونني في هذا الحيّ فهذا عائد إلى نجاحك في الأعمال. وإذا كانت الحكومة عاجزة على منع ميدالية لأحد، ما فسكونك لك أنت يا بني. سأكون مرتحداً، وأنا أعلم بأن السلطة الثورية تملك أهمية على مرالفة.

كانت فكرة تشريع الحكومة لأسامة مقابل مواهبه فكرة صامدة، فيها أسامة على أنها قمة السخية. أكتب أن كل حكومات العالم لا تحفل في توزيع الجوائز والميداليات للتشجيع على القيم/الهارات الكبرى التي تسامد سُلطتها. ولكن من غير المُحتمل أن يفكروا في منع واحدة من هذه الأشياء غير ذات قيمة للشيء متواضع يعيش على هامش عصره. وعلى كل حال فإن استثناءه من الأفضال الحكومية لن يمنع أسامة من أن يمنح نفسه اللّهُماني كل مرة يتجهّس فيها، بفضل مواهبه في الإنشغال، من أرباح مقشوفة لوالده من بنات أوى، سواء تم تشريعها أم لا. بقي صامداً للتحديات، منتصباً في دخله، وكان دائماً تحت تأثير هذه اللامعة الضميمة والجليلة مع أليه. هذا الأخير نسب ذات الصمت للجنون لأنه يصن به ابنه أمام رفضه الانتقال من هذا المنزل الذي ظهر عليه فعل الزمن المتناهي. ولكنه مؤمن بالبقاء بفضل إيمان ساكنيه. وقال بركة الرجل الحكيم والواقف من العناية الإلهية

- إن هذا المنزل، يا ولدي، تم بناؤه منذ أكثر من مائة سنة، ولماذا سيهلك الآن؟ ومعظم منازل الحي، يا أيضاً، أكثر قديماً. تم إنه يوجد طاقون آخرون لا يمكن أن يملكوا يتأخرون إليه. فويل سأكون أنا الوحيد الذي يفر من هذا الخراب؟ إن أوقات السعادة قلني سأصابان جيرانني نفس المصير.

كان أسامة يعرف أن لهُم رُحيم إزاء الآخرين. ولكن نيتة في أن يصغي بنفسه مع كل القاطنين تتجاوز الرحمة العابية، إنها تكشف كبرياء مُظلياً. ولأنه نط السط. اعترُ الرجل الشاب كما لو أنه لم امرأة عزيزة وعارية في نعليه مظلمة. لم يكن العجز مقوّ، قد خسر كل شيء، كان يحفظ في لياحه الأبدية برفق القدير الوحيد، هذه الكرامة التي قدغت به في الماضي إلى المراءض الضعيف. غير أن كبرياءه الطموح كان تحت المصائب التي لجوج على حدود حياته، أن يخضع في الحاضر. إلا على تحدي القرب الطبيعي المسهل منذ الآن في حيطان القديم كل هذا كان مؤلماً جداً ولكن، أسامة لم يُعس بالني جانيه نحو هذا النمط من الالتزام الجماعي والديموقراطي. لقد وصلت زيارته إلى نهاية ألوات الضرورية لأنب لاحتراق الزبارة. وكان يستعد للانصراف حينما سمع حُرُفاً مغرماً على الباب. وكان هذا اللطيف بين في أدني أسامة، مشابهاً لصبري حاد، يهتد السبيل لانتهار المنزل. تفر من كرسية وأراد التوثيق ليعمل أبوة إلى الشارع. حينما حدّ لشول مركبة، من انتفاعه. وهذه المرة، التي لم تتورع عن عدم الباب لإعلان قدومها، كانت في الأبرصين من عمرها، ذات أشكال عملاقة وأبسة هنداماً ضميماً كان في القنح اللطيف الذي يذكّر بوجوه المذنبين الذين يصطرون في لهيب الجحيم إن خشونة تصرفاتها وفوقها بالتعامل اللطيف مع الأشياء التي تزعج بنو ليديها أمام طريقها. كان المساعد الثاني للنظر الذي كان يحوم حول المنزل. إن امرأته هكذا، تستطيع، وبحركة واحدة عيفة. قلعة ومن غير اللطيف القول إن حضورها في الفترة لا يتنبأ بشيء، خير لأم أسامة، وإن حضورها يقرى من رغبته في مغادرة سريعة جداً المكان لصميم، فجأة، كارثياً.

في البداية ذهبت مركبة، لوضع كيس من اللوات الغزائية في ركن من اللطيف، ثم استدارت نحو أسامة، وقالت متعجبة بصوت قوي: نبي نبرات رجولية.

- ما هو ليعمل وأبعد الأمراء ليحفظ الله جانيكم. الختعة نحو أسامة مثل غولة متعطشة للدم ولحوتو يده كي تقتله. ولكن الرجل

الشاف صبح بعجل يده وتراجخ، مُرتعياً من هذا اللس اللطيف وقال: حسناً، ما دمتم هنا، فأنا أستطيع أن أنصرف. فلدي كثير من الشغل اليوم. اهتني باي ولا تفتح حجبتي.

وبعد أن خرج إلى الشارع، لصن أسامة بنقص أعراض الفرح مثل محكوم بالإعدام يتلقى العفو في آخر لحظة. أصرق السطح رغانيا في الإبتعاد، أبعد مكان ممكن، من المنزل الذي تعرض لإتارخ. وأخيراً تحرّج من خونه من التعرض لنفس مصير الطائفتين في العمارة التي شيدتها وكيف العمارة الصغير، واستعاد مريحاً وكفاةً ولاعباً حين انتفى بالجمهور الذي يعيش في هذا الحيّ الشيعي المنقوش لكل المعجزات. إن أخلاقاً تمنعه من ممارسة مهنته مع البؤسا، وفكر خصوصاً في الرسالة التي سيُسلمها نُشرها على اللأ في القضاء، طريقة جليلة. على سُمعة المرسل إليه التي كانت متضررة كثيراً في السابق وكذلك على السُمعة القليلة جداً للمتواطئ معاً- الوزير- الذي يجهل الجمهور في الوقت الحاضر. ومع فُرجه بانتلاك هذا الدليل ضد أخه عُصمو بارز في الحكومة، فانه بقي يتأساً من عدم قدرته على استخدامه. وهكذا أصبح بقرار إلهي حائظاً لهذه الفضيحة ذات الشؤن الزلزلي. وألصق بضروره تشجيع إقناعها ونشرها في كل كالب الدبد بل وحتى وراء الحدود، بهدف شعوب أخرى أقل اطلاعاً على جرائم وشؤون مسؤوليه. ولكن كيف يمكن القيام بنحوك مشروع طُلوح كذا؟ إن إقتراح الرسالة على حرية أمر سهل ولكنه يتضمن خطراً كبيراً على شخصه. وسيكون من الغباء أن يُشترَ مع هذه القبلية، إلى يض رؤسا تحريرو حياء، وخالفين بغيرتهم من قنّ وظنهم. وكلّ الجرائد خاضعة لسلطة اللال. وهذا سيهتني ستر كل القضية، زيادة عن تعلق اتهام ضده من طرف قضاة طيحي ومشبهين، وقرعبن من اللصوص الكبار إلى حدّ أسامة الظهري نداء كل الطيقات الاجتماعية لرغمته على البعث عن مُدانة لم تُجرّب بعد والتي تستمع إلى البلباء، في السرية العظيمة. وبعد أن فكر، عباً، في كل أنواع الوسائل، فهم أنه لن يتوصل إلى شيء وحده، وبأن يحتاج إلى اقتسام هذا السر الذي غدا مع تواصل الساعات قليل التسلل مع أحد الناس ولكن ليس مع أي واحد منهم. مع واحد يمتلك عللاً متحرراً من الأشياء الطارئة. دون زوجة ولا ولد. ولا يملك أي وظيفة يخاف فقدانها. لم يكن يعرف أحداً يستوجب لهذه الأوصاف الشاملة، بعيداً عن عالم اللصوص، وسيلة القوم الذين لا يتركون للسياسة ويفضون. عن مدأ، طُلما السرية على شمس الشؤنة العاسفة ماثراً بهاجس غبي قام بقبض وجوه الناس الذين كانوا حوله، شاملاً إخراج هذا العبقري المجهول الذي سيفرح كيف يسد له النقص من مُدخني. في هذا الجميع من لكائنات المصّر على لأمالياتها اتجاه هذه الشك. وفي كل مكان لم تكن سوى وجهه وضعية من سوية خاضعة لاصحيات أكثر استعجالاً وأكثر ملهية، وفيها ينص الفضيحة السياسية والبالاة لولها لا تماك أدنى حظ في تغيير رؤيته العالم. تجر بسرعة من محاولة للضمكة، حتّ خضاه السط على الخروج من هذا الحيّ القنري الذي لا يستطيع تقديم أي مواهب لعلته الزرة كرسول للفضيحة.

متأساً من عجزه عن تلبية مؤامراته بفضيحة مفرجة جداً، اللّص أسامة بسرّ عرقهم هنالك الجليل- في الجمهور المُحرّج. حينما تعرف على هنري الذي لا يضاميه أحد، أسندته في الليلة، جالساً على وصيف مقهى. كان الرجل حليق الرأس ويحمل لحية كثة تخفي نصف وجهه، ولكن هذا التقدير الوهمي في ملمح الوجه الذي يرمي إلى خداج شرة متعونة دأ على طرق لم يستطع أن يخدم أسامة، الذي لحقت من أسناده القديم بالصورة التي لا تُشفي من أول لقاء بينهما. ولم يكن قد درى، مرة من شهر عديده لأن الاستاد، ورغم خفة يده التي يضرب بها اللال بل بسبب هذه الشهرة، كان يقضي أوقا

في السجن بشكل منظم ويخرج طول عُرَى على عُبرٍ مفقودة، اقرب من الرجل الذي كان منهكاً في رشف كأس من الشاي بعباية مثل رجل لا يملك مالاً ويوافق لذة عبادة ولا تتجدد إلا نائراً.

- السلام عليك يا منيرة! لقد استجاب الله لصلاتي. لقد كنت أبعد عنه وأستلذي الشريف.

رفع منيرة رأسه وتأمل وأسامة بنظرة الذي يلفظ بكلمات مفقودة.

- أين... كيف استطعت أن تجدني، مادمت تعرف أنني كنت بالسجن. ألا تحس بالمر من الكذب على أستاذك القديم؟ ثم قيل كان شيء، ماذا فعلت في هذا الحي القديم حين راي وأسامة أستاذك القديم محتجباً في بيته مردي في رايه بنية، لحسن يانه مسلول، شيئاً ما عن هذا التحول للفتح إلى وزع منوره للملح إلى كل مظهر هزيمة قد ارتخا منهياً. ويسرعه اعتقد أنه من الأفضل تنشيط وعي الرجل الذي عوكت للتأسيات الحزينة قبيّة، إلى هذا التصوف، وذلك بهذا التأكيد الكائن كلبّة.

- بخرني، لقد بحثت عنه. فاجرتني التي أفرها كل صباح أخيرتي بنيا لإطلاق سراحك دون أن تذكر مكان إقامته الحالية. ولكني كنت أعرف أنني سأجدها في هذه النزلحي.

لم يكن الأستاذ شغوباً بالجرّد سبب، أسيب، ولهذا لم يكن لديه وأسامة في خوف من أن يتم كنيّة، رغم كنيّة الكبرية. وبدا أن منوره وّن سبب هذا التفسير الذي لا يمكن إبلته واتقن أن غروره لتفسر على حده. لقد كان يكره وأسامة بعد سنوات، وكان يتمنّى بسبب لا تأسف من أعضائه بآنيته. ويمكن أن تدّ في مجرته، تكوي جبل كامله من التظليل الذين اقرصوا الدنيا وهم يتركزون اسمها. يلبسك البرث، على حدود الحشمة، كما يحضر، زائراً، إلى الأمانة الخائنة لطيفة للفشل ومد من بعيد ضمنت هذه الأمانة التي لا تستمع مع أنحلال البروليتاريي القدر، واعتزها خيانة. منذ أن لرتد الأحياء الرافية من أجل اقتفاء ضحاياها من بين اللصوص الكبار في العاصمة، فإن الرجل الشاب ابتض من حرة نشاطه، ودم، ليس دون ضحية، على ضياع عنصر واحد جداً. إن نكاه، وأسامة، في اللبنة التي ألقاها يراه يبدو أنه تعي تعاليمه وهذا ما كان ليسمع به أستاذ كان يعثر نفسه لا يجاري في تخصصه.

- أريد أن أعرف أقد تمكّ خاتمة جميل الطهر ولكني لا أستطيع أن أفهم طوبخت المؤسسة خلتني، أنا أستاذك، وخذت كل الأمانة

- فيم خنتك! أنا أسرق الأغباء، في اللصوص، فهل هذا خيانة؟

- لقد علمت أن تمزق والآن تستخدم موهبتك في الأحياء الرافية، تمزقاً من وسطه، ومشتقاً مؤثراً، من مدّ من نفس الحب. ولم يبق لك سوى أن تشتري سيارة واطمئنت لتتلاصق. وربما أنك ستستطيعين أن أعجبك به. في هذه اللحظة تيولي مثل طلوس فخور بريشه.

- قيل أن تذهب إلى السجن، كنت قد فسرت لك سبب هذا الإخفاء في هذه اللباس، وجن أكون لاساً كما هو الحال الآن، واشتغل في بعض المناطق فإنه لا أحد يستطيع أن يطغني بلص. وهكذا تجنّب كل الأخطار.

- إن هذا ما أخذت عليه، لأنه لا يوجد شيء أكثر لاختلافاً من السيرة بدون محاطر. الخطر، هو ما يميزنا عن اللصين وعن أدهام الذين يمارسون السرعة المُشرّعة تحت رعاية الحكومة إلى أن أُلحق مني في تصميح سارقاً في الأفلام حيث اعتماده الوحيد هو ألا يزعج جمهوره.

وبعيداً عن أن ينجح ثلثه من اتهامات أستاذته، فقد كان وأسامة يعيش لأنه كان

يعرف أن هذا العلم ليس له أي سوي طريقة ثقتة للإحتلال بانتقامها. لقد كان لديه دهنه كثير من الكبرياء، كي يترك الأمر يدور أن يظهر غضبه ضد القواعد القسرية لغيره لم ينس وأسامة في أي وقت جسماني وزهني لتقي من صيصيص أستاذته وسفنه خلال فترة تطفه فيهاها بيسرول، وكبي يتأيد لهام اللعنه، ترك الدراسة معتقداً أنه بفضل المعرفة الكليّة تعلم القراءة والكتابة- سيكون سهلاً العثور على عمل مريح. ولكنه سيخطئ سرعة عن غروره، لقد أخذ يبرع في معرفته، فاشقتل ساجداً ثم ماسحاً خذبة ثم بانيق بقتل العبيد فخداسا، وعرف عادات الشفاليين الباشطين عن الخبز اليومي، ثم جاءت فترة طويلة من البطالة والتي خالها كان التسلو مهنته الوحيدة. لقد كان امشاشاً مؤثراً، لأنه ابتلاك حسداً سليماً بدون أدنى شائبة مؤثية، فإن التسلو كشف عن صناعة غير مؤثية لقد وجد وأسامة نصصة فامدا لامتياز الذي يمتلك كل الخرج- والمعيان أو العائدين لبعض أطرافهم- الذين يمارسون، يتظاهرون هذه اللبنة الكليّة للطفة من الضراب، وفي لحظة قد يان مكر في قطع سلك أن يراه كي يرمي هؤلاء اللذين الأتقاء الذين ترويعهم لجرعات اللقطة والأجساد الالوعة. وأخيراً ومن شدة الجوع ومن الاستعداد للإحتلال (لقد كان من السهل جداً العثور على الإرتداد تحت مجلاتك هذه السيارات للتعبية ليمشيط)، جلس على جانب الرصيف بجوار سقوبته، وينتظر ومن باصر أي شاحنة مشحونة بالملاح مفقودة بوجع متماسك ومؤكّد. وفي هذه الفترة راء، في هذه الحالة الصعبة-حركة الزور الحادة من السيارات التي جعلت جانب الرصيف أكثر خطورة من جوانب يركان في فوان - شخصاً ذو وجه طرلي وله هيئة من كان مزاح أليل كزيم اللصوص والمصانين، ألقى به بقطة نقدية من فته شقير فرشاً، لم يكن هذا الشخص سوى منوره الذي جاء للزور من مصاروة سكره ماولوش كبير(تاجر) الطحين، وتيّأ لعادته، فهو يوزع شيئاً من ثوربه المُرّ على الفقراء، مادام، هكذا، لهذه البنية هذا الزمن الانداعي الذي يتأخر به عادة قطاع الطرق الأسطوريين. تعجب ما راي وأسامة يلفظ الكلمة القليلة ويهدأ إليه وهو يقول برّة خاتمة لرحل يحتمل ومن يدّ محتاجاً للمال. وأمام هذا الرجل البشيس الذي يحضر الصدّة، اشتهت منوره في حالة تراجيدية في غاية التعقيد، فيجلس بجانب وأسامة بعض إحساس عالم الآثار وهو يكتشف مومياء مؤثورة في متحف ما، في البداية لم يكن الرجل الشاب يجيب على أسئلة، فقد كانت فكرة الإحتلال تسكنه دائماً، وهذا الرجل الجليل الذي فتر له أقلّ لضرراً، بالإضافة إلى أنه عاجز عن تقديم المساعدة، فيلعب سبب تطلعه ولكن إصرار مدبر، انتهى بالتخفيف من ألبه، ونشأ رابط من الأخوة بينه وبين الرجل الذي سيطر قريباً كيف سيحترس من القدر. وفي مونولوج مدق بالهاك، رسم وأسامة بلبّة الطلوبة من اللطاب والبصن عن الطلوبة، وكذلك تجربة الطلوبة في التسول التي أعانها غياب أصغر مساندة. وأضاف بأنه أخذ القرار بالإحتار بأنه كان ينتظر على هذا الرصيف مرور سيارة قلبية كي يتأكد من موت سريع اقترن، منزه بهذا الشرف في لحظة الضيق وساعد وأسامة على الوقوف وقادته في البداية إلى كل طبق من الخفل في أحد المطاعم الجاورة. وبينما كان أسامة يلتمس هذه الطعام اللطخ، كان منوره يكرج حياته العجيبة، حياة الحرية اللبية على الطابع العالمي السرعة. لقد كان نشالاً منذ نعمة إظهاره وأصبح مشقوقاً من الدرجة العالية قادراً على تطيع قلبه حتى الأكثر تأخران من مؤابطين. وبين فينة وأخرى يحدث له أن يوقف من طرف الشرطة، ولكن السجن لا يثنيه كثيراً، بل هو على العكس، فاقابل لفترة النقاعة والاستشفاء. فيخرج من السجن بكثير من الإقلام والشجاعة، متفانياً لمعاودة نشاطه كموظف عادي بعد إمتراحه من اللزور. وبعد أن استعرض مسيرة مهنته الخائفة، صرّح لأسامة باستعداده لتطعم مهنته طلة، يعرف القراءة والكتابة، وهي أمانة نادرة في الفلقة للكوّة من عاصريه وبدون أي

موقف سياسي مأسوفاً شيئاً فشيئاً، بهذا التطوع الاستثنائي، كَوَّنَ منوره لفائدة الشباب، نظريته حول السorque كاسترجاع عادل لمال يسير (صغير) من طرف الطغراف في عالم يستمر في اللصوص الكبار في أعلى السلم الاجتماعي دون أي متاعب وغنا. في البداية بقي «أسامة» مشدوهاً ومنهزلاً مما سمع، ولم يتحرك، طويلاً، في الانطلاق صاحة هذا الخطل (خبط) العول المبين في شُحِّ منور التأثير السلبي الذي تؤديه كثره من الحشيش من النوع الجديد الذي يرمي إلى العلم كالتقمير التي قبلها مجموعة من العبيد، والتي في قديم خاطئة وزائفة، معلناً بالامتنان و هذه الأخلاق الجديدة الزائفة، قبل اقتراح مفقده دون أن يشك أنه في يوم من الأيام سيسمح أكثر مهارة من أساتذته القادم من وثيقة قديمة جداً مثل قيم البشرية وخلال شتاء كامل، علمه منوره امتلاك هذه الخفة في الكياسة التي تعطي شهرة لمنازل البناين المشهور، والنشال الذي لا يثير أذى شبيهة، ثم سرقة في الطبيعة، وهو سعيد بأنه حقق عمله جيداً، ونُحِّلَ أن يُدْعَى عمله بين الإحتفال يوم القامعة، وإن كان «أسامة» غير جدير بهذا التقييم السريع، وكان منوره من جانبها فرحاً لكنه تقياً لدى تلميذه اشتغاله فيها في نفس فحركات الماصمة. وكان منوره من جانبها فرحاً لكنه تقياً لدى تلميذه بهذه الزايا الضرورية في هذه الهيئة الخاطئة التي تتطلب إلى جانب السرعة، وعياً ثورياً ولكن «أسامة» حين قرر أن يلبس مثل أسلافه فارتكب في يدخل إلى الحركات المخصصة للصياد الكبار، فإن مناسبات الإلتقاء بأساتذته أصبحت شيئاً فشيئاً، نادرة، منوره الذي أمر على التقليل يديه في الجيب، الذي تكون عموماً مفروشة بشكل معين، لم يكن يتخاص، إلا بكثير من الصعوبة، من تدخلات شرعية مخالفة ومحرومة من الفاستازيا. لقد كان الصياد اللزيم لإزالة السموم، وكان يظل الخائف ويشهر دون أن يرى تلميذه اللجيب. لحظت منوره بهذه الهيئة المشاكسة لرجل مضطرب ومعلم في قاعاته، وقد كان يريد البقاء لفترة طويلة، في هذه الوضعية المأدبة، ولكن في غضون لحظات، انتهت إنباسه «أسامة» الشيطانية بأن أعيد غفبة الطاهر. ومن الظاهر جداً أن الرجل الشاب لم يشكّل حالة من حالات اللوم، وأرداً، من هذا كان يسخر منه.

قال له

«أسامة» لأنني اعتبرتك مثل وادي، أين ... ولكنك مع ذلك وادي، أفضى ألا تكون قد أصمت لتعلماني منذ أن بدأت تشغل من رجال مهمين.

لقد اشتغلت دائماً، كما علمتني، غير أن الرجال المهمين يتميزون، خصوصاً، بسنة حافلات تقويم، إنني أسرههم ويحرموني، وحتى الشرطة التي يحدث لي أن ألتقيها تحبيني باحترام.

لا أشك في هذا، إنهم أناس أفياء يبعث لا يستطيعون قراءة وظيفتك ولا وجهك. وكيف يستطيعون فهمنا؟ لقد ترتبنا بكل خراف الرغامية. إنهم يعتقدون أنني ثري، في هذا المكان، ومن اللزوم من أن أقرر، وحدهم هم السارقون، إنها خرافة تصد إلى القوم وتغالب بشكل كامل أعمالهم.

إن هذا ما نفيد في التربة والتعليم. إنهم أفضى ألا يكتفي شارب دكي منك سمرقات ولتستلزام سيمية، أصم بالله بأنه لم يستقبل، يمكن القول إن سنوات للخدمة ساهمت جيداً في طويجك.

للمرمة لم تعطيني سوى القراءة والكتابة. وهذا التكوين الباهت شكلاً بالنسبة لي الطريق الأكثر بقاءاً للثروت جوعاً في النزاعة والجهل. إنك أنت أول من فتح عيني على غفوة العالم، إنك أنت أول من أفسدها والنسب هذا المحرك الوحيد للعالم، هذا هو النكاح الحقيقي. غير أنك لم تدعني إلى المدرسة ومنذ التفتيت وأنا أسير مرزاح الضمير ومبتهج القلب بل أستطيع أن أقول لك أنني الضمير بآبني، بفضل نظامي، أساهم في رواج الذي، لأنني أفسدت للآل

للمرور في الأغنياء في تجارات متعددة، والتي بوجني ويدون أسامي، فإنها ستذهب نحو الركود.

إن هذه الشهادة في الوعي اللغوي، التي منحها «أسامة» لنفسه، بنت بغيره عكازاً، ومن بعيد، تعاليمه الدقيقة. لقد قام بتعليمه، وبسلاطة، بتكتيس الأحكام السليمة للرؤية وموظفاته، وصاح لنفسه سلطة تقيم «تتيل» (من التيل) السارق، ورفعه إلى مصاف المناضل القومي لم يستطع منوره أن يصدق هذا، ولكنه من خلال التفكير فوجاً، توصل إلى القبول بصحة هذه الرواية السامية للسورة في كل الأنواع، لقد كان صحيحاً أن اللصوص سامعون في تحريك الأموال، التي بدون هذه العناية فإنها ستبقى دالماً في نفس الجيبين، إنها وضعية تثير الأسى التي تمنى منها تجارة البلد، ويتحرك للال من جيب إلى آخر، فإن السورة ستسمح بهذا التحويل للتعدد الجوانب بتنشيط سوري في قمة الركود، ويوصلوه إلى أفضى هذا التخليط والخلق الوافي، فإن منوره أحسن بنفسه مرفقاً وبرغبة في إراحة تفكيره الذي ساهمت بهزج عدد من السنين في تليل (البلاطة)، وطلق بتلصق «أسامة» بعيني سابع يتقصص دلياً الهول في انتظار إلهام جديد.

لم يكن التواضع من شيعه. رأى «أسامة» نفسه وقد تحول إلى تمثال من الذهب السميع، من جراء إلهامه وقت أساتذته القديم بفضل تلبية للسورة على أنها فضيلة ومثلية.

قال «أسامة» بطيرة من يتردد في قبول وظيفته في متجر:

- إنني أستطيع أن أصمم وزيراً إذا ما أردت.

قال منوره متعجباً:

- بشرني في أبحاثك جديتك خرق، فليحفظك الله من مشروع كذا.

- لست لخرن، و ما حدثت لك ليس مستحلاً. أصمت، أريد أن أسر إليك بجملة لا تصدق. فأتا منذ ساعات، ليبحث عن شخص ما أحدث إليه، ستقول لي رايك.

التفت إليّ نظراً إلى العدد القليل من رواد اللهي، وطرق بلفة شملت كل أفراد العائلة طلاً صغيراً كان منهم في جمع لقلب السحائر، كان يدور حول طاولتهما، ثم أنشئ ومال نحو منوره، وحكى له بكثير من التفات لجمال قتال، مبدئاً بقصة الرسالة التي وجدها في حافته. تفرد صاحب مشروع غفاري، حول جريمة إدامة تم تنفيذها انطلاقاً من مكاتب في حق خصمين من اللكرين.

- ألا ترى أن الوزير ضائع في هذه القضية، من هو الذي سوف يقول لنا إنه ليس متواطئاً مع لقي؟ وإذا كان الأمر هكذا، فلماذا لا يصيح لصدا، يهك كفاة مثل كاشاني، مرشداً لوزرة ما؟ مثلاً، وزارة المالية طبق لي أفضل.

قال منوره مبالغة:

- أنت على حق، ولكنك لست تلبغا في الكتب، فهل تستطيع الكتب كل يوم، حتى في أيام العمال مثل وزير؟

- إنها عادة يمكن تعلمها. أعتقد أنني أستطيع الوصول إلى تحت إبداعات، يا أساتذتي العزيز، فاستقرت في الفصح، وأيقنا، بمرحبا، عجوزاً كان تالماً على مفرد ومثلاً على جدار اللهي، والذي وجه خطاباً واعظاً حول الشليل الطبع الذي لا يحترم قوم الشكاليين. إن مهاجرة هذا العجوز الذي يسرع من تيمه كامل سابق لم قدم إلا مضاعفة إنباسها. لقد كان منوره يتصور أن يتكلم الرجل النديم كي يخر «أسامة» من مخاطر الاحتفاظ برسالة مشبهة جداً.

- إن هذه الرسالة هي امتلاك منحوس، ماذا ستفعل لها؟

- مارأت لا أعرف شيئاً، التي يجابة لي نصيحة، ولكني لا أعرف أبداً، سواء، يمكنني أن ألق فيه.

إن كل ما نستطيع أن نصنعه به هو أن نحرق هذه الرسالة. ومن الأفضل أن نعلم بأسرها. ودع كل لبناء الكتاب يقترن بضمهم البعض. ماذا يعني نحن، قضية أكل أو قضية زيادة؟ في كل الحالات لن نحرق الرسالة. أتمنى أن أجي منها بعض النسخة على الأقل.

تسأل منير بويك مدور.

أي نوع من التسليح؟

لم يرد أسامة؛ وتسأل حول ما إذا كانت الصدقة التي اختارها كي يكون رسول قضية، أن تختار له حلاً مسلياً. وفي انتظار هذا التكرم من طرف الصدقة، كان يصبر، يتغير. الجميع يتحرك تحت الشمس، لا مثاليًا بما يحدث في العالم، وبشكل شخصي لشكائه. اضطرت خصومة في طولة مجاورة بين علمين شقيين، والرابع أنهما عاطلان عن العمل. وقد فهم لأسامة، من تضرعتهما وأجابتهما بأن أحدهما أراد أن يدفع ثمن استهلاك الآخر. ولكن الشخص الثاني نمره وهو يعترض أن يكون رافيه من علته أكثر غر من علته هو وانتهى التصادم أخيراً بغير من الصدقة يقتضي أن يدفع كل واحد منهما ثمن استهلاك الخاص. وما أن تم حل الشكل حتى انقلبا من الخلف.

منير مدور،  
إني هؤلاء الأغبياء بخصامهم التي واللص، ذكرني بالخش الذي يستطيع أن يمتصه. ربما لن تصرف هذين المتلصقين بالفعل كل ما سيخسرهما بالتأكد. إنه الرجل الاستثنائي الذي أعرفه، ولكن ماذا ينبغي أن يحدث عنه. من الأفضل أن نراه ونستمع إليه. تسأل أسامة:

أريد أن أعرف كيف استطعت أن تتعرف على رجل مثل هذا؟

لقد تعرفت عليه في السجن. يمكن أن يبدو لك الأمر عسياً أن التصديق، ولكنه يوجد كثير من الرجال الناعمين الذين يتنصرون في السجن بسبب جملة رأي. إنهم خويرون يريون تغيير العالم.

إنني أحرص من مطلع هؤلاء الخويرون. إنهم يتنصرون دائماً كمسيحيين متعقبن يداخون عن نفس المجتمع الذي كانوا يؤمنون في الماضي.

ليست حالة هذا الرجل. بل على العكس، فهو يصل على اقتراض كل هؤلاء المسيحيين. إنه كاتب وصحفي مشهور إن لا يصل في كتاباته سوى على تناول كل السلطة والشخصيات المهمة التي تتحمل هذه السلطة. بالسرعة. لقد أكد في إحدى المقالات أن رئيس قوة عظمى خارجية غبي وأحمى. وهذا ما سبب لحكومتنا حالة ديبلوماسية خطيرة. وصيبت هذه القلعة الأخيرة حركم بقلعة أشهر سجنًا وبغرامة كبيرة. إنني أكرر لك، إنه رجل غير عادي، وحيد من نوعه. وحتى تحت التعذيب كان يمزح مع جلاييه.

ولكن، لماذا غريب؟

إن رجال الشرطة كان يريون معرفة من أخبره ببقاء الرئيس أسامة. لقد كانوا مقتنعين بأنه لم يعرفه لوجه.

فقه لأسامة وقال:

يا رب يا عليهم إن رجال الشرطة لا تقصم الفكاهة.

كيف نسأل أن نغير الفكاهة هؤلاء الجلايين؟ إنه أن نستطيع أن نصدق. ولقد تمكّنت من أن أتلو للضرب التي تلقاها. وخلال أيام، قاموا بكل ما يبرهنهم لمرة اسم الأخير. وكفي بظنهم، فقط أعطاهم اسم صحفي يشتغل في خدمة السلطة. وهذا ما هداهم وتركوه في سلام.

إنهم لأسامة بهذه القصة إلى حد أن إقامة في سجن بدت له ضرورة قصوى من أجل سد نفس في رذيلة العالم.

قال:

إنني أضيف هذا الرجل، لقد تمثّلت كثيراً أن أكون مكانه. إن الاقتراب كثيراً من الصحافة هو إنسان خارق للعتل.

قال منير متربّداً حول معنى هذا الكلام. فتمليه القديم يكلمه أكثر فأكثر بياته في الكلام في الصلابة اللينة. وكانت كتابته وسوس من أن أسامة، يسخن الحضيض كي يصل إلى هذا المستوى من الفكاهة.

وعاد أسامة السوال.

وأنتم، هل غريباً أيضاً؟

أنا نعم. إن الذين يسامعون على الحياة، لا يتصرفون للتعذيب. إن مرثي رجال الشرطة مرتبط برجال من شاكلي، إنني لم أفكر، لبداً، في قلب السلطة اللينة. ولنا سعي بكل الحكومات. ولا يوجد أي نظام يستطيع أن يمنعني من أن أسرق. أنا متأكد من ممارسة مهنتي دائماً. وهذا الأمان لا يوجد في أي مهنة أخرى. هل رأيت أساماً عاطلاً عن العمل؟

قال أسامة، متوقفاً:

من رأيك معقول؟ اللهم إلا إذا غديك كي يعرفوا من علته السرية.

فانها كما في صمك جانوي، كانت تتناقل مكائن شائعة ضد كل الجلايين وبشائهم الضالين. فتح العجز، السريع الغضب، الذي كان دائماً على كرسبه، غيبي، نظر إلى الضاحكين بجزن. ولم تصدر منه أية حركة، بدون شك بسبب اللتعب. وكانت مجموعة من للتسكين قد تفرقت أمام الفتى كي تتلصق بهذا العرض الحيوي للصدك، مثلاً يتعلق الأمر بيسرح الدمى. فأمرهم أسامة، بالإصرار والذلل لرؤية راقصة اللين التي تتعري في كياريه على طريق الأوامر، وهذا كان طرية ساخرة لطردهم من مجال رؤيته. ثم التفت إلى منير وقال:

إن يمكن الظهور على هذا الرجل؟، وحسب ما ذكرت لي، شخص حيث عنه منذ زمن بعيد. إنه أصبح من البداية لني. هل تعرف أن يسكن؟

بكل تأكيد. إنه يسكن في مدينة الأموات. لقد دعيت لرؤية عتي خرجي من السجن.

لقد ورت من والديه ضريحاً، وهناك يسكن، لأنه لم يعد يملك أي ثروة. إن الناشئين والجراند ترفض كتابته بأمر من الحكومة. وهنّ بخرامة من عدة مئات من الجنيئات. ويبحث عنه من أجل مصادرة أملاكه. وبما أن الضريع هو للكلية الوحيدة التي يلبث في حوزته، فإن عليهم وضع الأموات للدفونين فيه. في مراد البعب. وأنا متأكد من أنه ينتظر هذه المصادرة بفقر العبير.

ومنى يمكنك رؤيته؟

في أي وقت من النهار. فهو لا يزال. وتستطيع الذهاب حالاً إذا كانت مشاكلك تسمع بذلك.

وينص للإنفاق نهباً ولتتبع الطريق الأنصر. وسط الدوارع الصغيرة للوحة للتملة بالأزبال للزلايلة للتركة عبر السنوات، مثل شهود الوجودات المسالمة. وبشكل غريب، لم يكن يبدو أن أسامة لم يكره هذا الحديث إلى يسكن بانيته خضر غريبة. كان يقهر في الغدران للطلوة بالألحاج، ويبدو أن يسخن خيفة الأزبال الضمنية دون أن يترج من التلوات التي توسع وتفتح أسفل سواه، ويحالي الجعيل للصنوعين من جد الأيل. قد كان كل تفكيره متجهاً صوب هذا الألق للجهول، دبي السخيرة هذا، الذي يعيش في مقبرة.

★ محمد الزويدي: مترجم من للغرب.

★ ماروين قلن دوتزترجم: ناقد من فرنسا، والموضوع نشر في المولد ١٩٩٧/٤/١٩٩٧.

- أين نحن الآن، يا باء؟

-- نحن على مفترق الطرق، يا ألف.

كال (ألف) يتوهم، ذلك اليوم، وكأنه مفضا لا روح منه، كان يتطلع إلى الفضاء المحيط به بدوائيه واضحة، وكأنه ملوث بالدم، وعندما ابتدى رغبته الصارمة في زيارة الأسواق، من جديد (كانه بذلك سيهد الرمال المسبب والحاسم على طلائع دمشق لسبق نديم كزوهي لم يبد أي من «الربيع» تحسنا لذلك، مع أنهم لم يجرؤوا على الاعتراض عليه، أيضا. وهو ما حدا مبين البراق، إلى أن يطلق بلامه الممودة، وكيف يسير أمور الناس من لا يمكن الاعتراض على رغبته وأهوائه؟

لا، لم يكن (ألف) في وضع يسمح لأحد بالاعتراض عليه؛ كان التهميم البادي على سمائه لا ينبئ، إلا بالاضطراب، باضطراب قاهر لا يجتدل، ولكن، في اضطراب كان يتخلل لأشياء لينود هكذا، «البيان» كنت أشد، ذاملا، وأنا استنديد، بالرغم مني، كلمات «أين البراق، العتيقة، «الحاكم بحر، أو هكذا يجب أن يكون، بحر لا تمكره الربيع العارضة، ولا ظهيرة القرى عن القصاص»، والذي كان يضيف متبهرجا باستناده، «ولكن، أتي لنا بمل هذا»

ذلك النهار، تصمد ألف أبية الضوء بتصميم، وقربه تحلقا متتاليين، كنا تدوير حوله مثل أفراس الخطا في المصاد، تلك التي كنت أصعبها بنوعه وعلى البحر لثوبها، انشويها وأنا أفرش معها بلا انقطاع، وكأنها كانت بحاجة ملحة إلى سماع كلمتي، لكائنتي أقدم لها خدمة نديها واتهامها، من أين كنت ساكنا لولاهما، ومن أي جرن سافرني؟ كان وجودي مرتبطا بوجودها، وحياتي يومئذ نيا لها من حياة

ذلك اليوم، وقد ألف، بجلال، في قلب الفضاء الدمشقي، وهو يتسامل بامتصاص (أين نحن...)، مع أنه كان يعرف الجواب، سلفا (كما صرحت أعرف الآن)، لكنه يسأله المفروض، هذا، كان يريد أن يتخلص من أدنى حل، دعوة، عليه، كان يتسامل، وهو يتلمى المكان، حوله، بحثين، وكأنه أن يراه إلى الأبد، مكان حده هو نفسه، مسبقا، غيتات حروية ورواه، حدد موافقه، وسامحه، وفق إلهروجات تجارها، وحدود خرفها، أيضا، لم كان يتسامل، في وجه العالم، يمثل ذلك الارتباك، إذن؟ أليكون الكذب على الذات أمرا كونيا حقا؟ أليكون سهلا إلى هذا الحد؟ كيف لي، بعد الآن، الركون إلى ما أرى وأسمع، إلى ما أحب وأكره؟ إلى ما أناصر وما ألتجر؟ كيف لي أن ألق بالضوء، وبالوصوة للامة؟

في ذلك الجو من القوت والاضطراب القاهر، رد باء، يهدو، وتصميم (نحن على...)، رد بتهيب وحذر، وكأنه يزن لكلا لاضطرابه على اللقاع، ومع ذلك، كان نوع من الربيع الخفي يملأ نفسه، نفسه التي بدت وكأنها تريد التخلي عنه، وهو يرغبها على الصمود، يرفضها، متعتلا قول «الخارجي» المحكم أقول لها وقد طرقت شاملا من الإبهال ويحك لا ترعي، فأتك لو طلبت هذا يوم من لأجل التمسني أن نطاع، وما لحي خيري في حياة إذا ما عد من سفل لتتاج ووجعتي أنسأله مضطربا، أنا الآخر، وكائنتي أصعب بالعدوى، بدوى الرعة والخوف لي

\* روائي عربي يقدم في باريس

القصصات في الكائن يكشف عن الكذب؟ وألها يشف عن الصدق؟ أنسأله صامتا، وحزينا، وأنا ألق الأركسكس، ولكن ما جدوى تساؤلاتي، وأنا طبع ومرعب؟

ونجدة، تغفل جيم، تغفل شارحا، بلطف كبير (دون أن يطلب منه أحد ذلك)، قاطعا تساؤلاتي التي ملكت من تكرارها

-- من هنا (وأشار إلى يساره) أسواق الحرفيين، الحدادين، والحدادين، والخشابين، والنجارين، والدمائين، وباتني الخردوات، وذري الاسعمال، وغيرهم، ومن هنا (وأشار إلى يمينه) أسواق الصيغين، والجلادين، والذهابيين، وأهل النقد والورق، وخزاني البر والحسنه والفتور، والتجار على اختلاف مذاهب تجارتهم، تجار دمشق الذين هم عداوه وركبها الأساس.

وبعد أن سكت قليلا، أضاف، بنوع من التحدي اللغوي، وإن رأي العرضون الأمر على خلاف ذلك

صار (دال) يد أطرافه بعيدا عنه، ويلها باستناده، إليه، لكأنه كان يريد أن يلفت الأنظار إلى ما كان يملأ أنشامه من كلام، لم كلام لم يعد قادرا على حبسه، لكأنه صار يريدكم أن يروا ما كان يراه هو، وحده، دون غيره من الناس، حتى التي سمعت يتنمق بون أن أنهم مما كان يقول شيئا:

لم تكن تلك هي المرة الأولى التي يلوطني فيها تفسيره إلا أنها كانت المرة الأساسية، كما أحسست، ووجدتني أيام نفسي حائقا، مرندا قول «أين البراق» للتهميم، وكيف يمكن أن يكون المرء، غيبا إلى هذا الحد، ومطلقا، فكنت أعرف أنني مارئت بعيدا، بعيدا جدا، كما كنت أطمح إلى الوصول إليه، إلا أن ذلك لم يخفف من كربتي شيئا، وأول مرة شعرت أن نقطة الوصول (إن كان ثمة وصول ممكن، أصلا، كما يقول) لم تعد تهمني بقدر ما صار يعني السبيل إليها، والسير

==

وسط ذلك الصمار، لمصمتني وحيدا ومعزولا؟ أنقطع من وجه إلى وجه، دون أن التقي بتعبير يفرج قلبي عن نفسي، لا، لم أكن مهيا، بعد، لاستقبال المعارف والأفكار التي كانت تتطاير حولي

تتطاير في الفضاء، مظنة عن كل شيء، عن كل ما كنت أحسبه خبيثا، وبلا قرار، وهو لم يكن سوى البذاهة، نفسها، ولكن.

وكان ألقا لم يسع مما قيل شيئا، سأل باء، من جديد، سأل بترو كبير، وكأنه في حيرة حقيقية من أمره:

- ومن أين تريد أن نشفي، الآن، يا باء؟

- الطريق التي تسلكها، يا حريقنا، يا ألف.

قال باء على الفور، وكأنه قد حضر الجواب من قبل، وإن ظل ألف واقفا في مكانه بلا حراك، ماذا حدث من بعد؟

أصصت أن جيم يريد أن يسبحنا، أولا، إلى سوق اللصاقة والمرابين، أهل النقد والورق، وجماعي المال والأموال (على حد قول أين البراق العظيم) إذ رأيتهم يقوم بحركات مدروسة بقية لا تترك مجالاً للاقتالات منها، وقام (دال)، على الفور، بغيرها!

## فصل من رواية دمشق ٦٧



### خليل النعيمي \*

بأشكال أفكار وتصورات، ملأته مفاهيم شتى حوله، وحولهم (وحوالي)، كنت أريد أن أقم خلال لحظة (في من التمارع والفكر، بحيث لا يمكن لأحد أن يلم، خلالها، بشيء) بأشياء كثيرة، أشياء كانت قد فانتيت منذ أمد طويل، لم كنت أريد أن أقم، في الحقيقة، إن لم يكن بأحداث حياتي البائسة التي لم يلتفت أحد إليها، حتى وأنا أنا نفسي؟

وهل كان بإمكانني أن أفعل ذلك، وأنا لم أكن إلا متفعلاً بذهنيل القلب؟ ومع ذلك، كان علي أن أصار، كما أحسست في تلك اللحظة الهائلة كما كان.

وكان (دال) لخص بتساكني مع الحالات والأحداث، التسويقي، فجأة، وهو يكرر: فقد فقد كل عوياً إنسانياً، هذا الجبهة، وما رأى علامته السرور ترسم على وجهي الذي كان غامقاً ورطباً، أضاف بحرص على التمازج والقرابة، أنه يسيطر لكل شيء، لكن ما يقطعه، ولما لا يقطعه، ليضاه، وبعد أن تنفس سرعة، أكل حافقاً، إنه يخطئ حتى لخطوة، ولأنه يتورط في علامته البسامة متواظفة ترسم على شفطي اليابستن، إنه تلعب بجذبة صرامة، هذه الكرة «دوقيتا الإنساني، علينا أن نقاوم تخطيحاته الغريبة» إنه أخيراً، نطق، قلت في صمتي، وأنا أكاد أن أض، فجد، في الضياء.

لست أدري لي شفق ملأني، أنفك، إذ وجهي أتاني بصوت عظيم (وكانت ربة حقا) «دال»؛ بل؛ ناديت بصوت خفي، متواظفاً، مقدراً صوت أذن الورق عندما ينهد أحداً بجده، وعلى الفور انحرف إلي، مسرعاً، زائماً، معاً، وينوع من الضحك والتلذذ سائلي تتاديني؟

يعني صامتاً (لم يكن لدي ما أقوله له) وبقي متابعاً لسمع ما كنت أريد أن أقول، لا، لم أكن بحيث أريد أن أقول ليرد هو ما لا يفرط. كان أصغاره، وحده، كائناً، كائناً لإرثك كل شيء، لإرثك كل ما كنت أريد أن أقوله دون ثوب بالشرح، ولقد أحسست، فعلاً، أحسست أنني قد سمعت، كان ما كنت أريد أن أقوله، كل ما خيأت منذ سنوات، منذ أول لقاء، عاصف بالشمس.

في تلك اللحظات الخفية من العفول، كان (ألف) وبه بقاء، يستمعها جميعاً، أن يتوجها إلى أسواق الصاغة والحوامو (وقد توجها فملاً) رغم إجماع دال، ونزولاً، لجرهم إلى أسواق الحرفيين وأشباههم، لكن النسبة البائسة التي نزلت أفضلتنا، على غير اعتناك بها، هي التي عطلت كل شيء.

- ٢ -

وكان (ألف) تجوس خيفة (لم أعجبها فيه) توقف عن السير، فورا، فهو يسأل - من هم هؤلاء الخلق، يا (باب)؟

- هم أهل الحرية والافتاء، يا (ألف)

قال (باب) مردداً، وكأنه في اللحظة العرجة، تلك، غداً شخصاً آخر، بل رأى العجب يركب وجه (ألف)، وكأنه لم يفهم ما أراد (باب) شيئاً (مع أنه قد فهم كل شيء) أفسلف (باب) يتواطل شديد.

- جواً إليك، خشية ألا تحي، أنت إليهم - وهل حدث أن خلفاً أحداً يا (باب)؟

قال (ألف) لا ترد أو مورية، لكنه الفهم وقد أنفك الطار، صمت (باب)، ولرغته على الصمت تناثر الخلق حولاً بسرعة أبهشتي، لكنهم اللند وقد دعه حالية لعمري إلى الخروج من غيرته، لكنهم كانوا متعا على مرصد مسبق وفي هذا المكان، في هذا المكان الضيق، في قلب السور القديم، حيث تبدأ الأسواق، كلها، من بعد.

في خضم تلك الجوع الفاترة علينا من كل نحو، كيف لي أن أفل أمنا في مكانتي؟ كأي واقع يمكن أن يجسني في أيها الحركة بين أوالها؟ من أين سينبثق الغنى وكيف سينبثق لونه، ومبداه كالمساكين من ذلك في قلبي، في قلبي أمناً بالتوتر والإصرار.

ولأول مرة لم يكن ثور الخوف هو الذي سد علي مفاد وحياتي، كنت توتر غريب لم ألقه من قبل، ليكن التواضع الفظة للعالم حولي، بل للذي أرحمني وأمانتي، أليكن العنف العن في ذلك الغنى، لتلتقي بالمشيكن دم ذلك، كما؟ من يدري؟ في أيباء، يسكن ناس الكائن، ويخونه؟ وأية بلاءة إنسانية دفعه إلى تكرار الأسئلة التي بلا لجوء ولا نوم؟

لا فلأنظر حولي، وألست، أليكن ربه أتخذ الأمور حساراً، وربما تكتمل صور راتبا التي لا يمكن تلافيها، إلبها تجسم الباني، وعلى الفور، وبالفعل، وجذتي أتعرف حولي باعاً عن الانقيار، من الكائن الذي يسبق إلى أي مهادنة، ولكن، أي الضمات في الكائن ينس عن الشيء، وأي خيف يدهله إلى ارتباك المحطو حتى ولو كان منظور؟ كنت أعبر من تساؤل إلى آخر، ما أتوق، وأنا لبيت، في بحر البشر المتلاطم من (دال).

أخيراً، وأني، وقد كان لمعني، كان بعد بطونه أكثر إلى بعد بطونه (من كرة الألسن والعيون)، كان يتمايل في مكانه مستقيلاً، شاعراً رأيه، وكأنه يتناقل نحو العم، كان وجهه مليناً بالقيمة والغنى، لكنه أيقن، هذه المرة، بأن ما كان ينتظره قد حان.

ولم يكن يتصور إلا خوفه من الرعب من غصته الناس، كما كان «أين الورق» يقبل (وكما بدأت ألهم، الآن، (باب) ع)، كان الرجل الحشوي الجليل، رعب التصور المغاير من العبادة والخوف (مثلاً من ليرثك عرقاً لا يذبح) في هو الذي أيقن مفاد نفسي وأفواه تسمى السرية على العالم، ذلك اليوم، وهو الذي كجلا، أنفك، شرع كل شيء، ليشرح ما لا يمكن لأحد شرحه لأحد.

ضاق الأفق، سوية، تلك البهار، والفتاة الدروية، وكبر الجمع، كبر وهو يقرب منا أكثر فأكثر، حتى كانت اللماح إلى تسبب في وجوها، كانت جوع الحرفيين، وأشباههم، تنهم انهماز علينا، من أين كانت تنبع تلك الوجوه المتسعة بالهيب؟ ماذا كانوا يريدون؟ وأية غاية يخطون؟ كنت أفسل بالجماعة، من جديد، وكنتي أيسر من هذا العالم من هذا العالم الضالع في الكيد.

وكان (دال) كان لا يزال رأسي، أتال برصاً، بأبعداً ليعبر الأمر في الحال، ولغلاً، هدأت، هدأت حتى عن التفكير، لكننا كان يلبثنا أن أفعل شيئاً غير هذا ومع ذلك، كنت أسأله بظانته (مطابقة لم أعجبها في نفسي)

ولكن لا أقول شيئاً، وكأنتي سمعت بيرد في صوته الذي غدا كلاماً، «الفتة لا تحمد عبقها».

لم يدع «أين الورق» الفرصة تفرغ، ففان بالمة وبثيت، وهذا، تماماً، (لا لا يمكن له أن يتجاوز عالمه القديم، حتى في الرضع الجديد)، وعندما راتي أتجوز سائلاً، أضاف «ووالفتة، أحياناً، تحمد عبقها».

وقولاً لي أني قد لي طرفي، صابر يتصلص علي (بأن نفسي) وكأنه أصعب بالحب، يتصلص وهو ينظر بحملا إلى الناس، يتناظر بحملا إليهم، لأنه أيقن أن يخزهم بالبر، مردداً في وجهي الذي أملاً شحواً، «كيف يمكن إعانة لكائن إلى التقدم، وقد خرج، أخيراً، من» ووجدتني أفسد كملته، هذه التي جرحني في خوعي، استعديها، صامتاً، وأنا أرى إلى الوجوه، وجوه أولئك الصانين، ووجوه الرافقين، كجلا بنحوس منتظرون النظرة الأخيرة

ما، اه، نكم هو مصد وجه الكائن الساحت عن التل التبع.

من قال هذا لهم، لم قاله، ليكن قد قال ذلك للعلمي بصورة، الثورة، لم كان يورد حجة لا تنحصر على أن الكائن، لابد أن يردود يوما، ضرورة البترة التحليل من العلم الذي يربط فيه، جيبا، ملاين الأوراق، هذا الذي يربوع ان الزهرار لا، ثمة، كيف، يصير، أحيانا، على «ضرورة البرهان على ما لا يحتاج إلى برهان».

وعندما سألته عن ضرورة تلك الضرورة، الجواب، لأن الناس يتكلمون غالبا بما يتكلمون به براءة ما تراء، دون أن تسعى إلى أدراكه، وبعد أن أس صحتي وإصداقي، تابع، والكتيبون، لحينا، هو الحيوي، عنيه، ماذا كان يريدني أن أفهم من ذلك؟ ومن هذا الناس الذين يحافون، إن لم يكنوا سافرا نفسي؟

عندما وقع (ألف)، سقط، سلف ذلك اليوم، كان قد حيا بتأثير الجموع التي انهمرت علينا متدافعة كالتيمن، لكنه جثا بجيبي وفؤاده، وأقبل، وقف مكبريا في الأوبئة، حوله تجمعا بسرعة، وكأنه نريد أن نحميه، إن نحميه من أن يفل محطلا، الذي كان تراه قائما من بعيد، قائما مثل برق فصي لا نعهو لسلالة عن الوصل، بل على نغمة، في الحقيقة، قاريل على تلافيفه على تلافي مصقه وفروحه، فروح هذه العيون السطاة، الترفسة سا، مثل عيون الذئاب الحاملة على العين.

لم تكن تلك هي، أول مرة، التي فيها يجموع السوق الهائلة، فقد، إنها كانت المرة الأكثر إزعاجا لي، والآن، ان، في عيني، «يريدون خفنا»، فكرت وأنا لشدة العسر بصعوبة، وكان ذلك مصيفا إصفاا لتسكين القلق مني، كتبت اكتشف (أول مرة)، سخطو الحين على، وكنت أصطنع شعاعا (يا للخيبة)، أي سر بقت، الكائن عندما ينظر إلى ذاته، ولم تراه يربف صفاته وهي واضحة للعيان، وفي النهاية، من أبدأ أحاج من هؤلاء، إزاست، أنا نفسي، ولماذا منهم؟ من هؤلاء، البشر الوافقي امامنا، كالتيانم الطامسة، وقد بدأنا أن إعتقدنا، وليس في الجيب ما، لم لا يكون لهم الحق في تغيير ظروف حياتهم، ولم عليهم أن يتحملوا الظلم والاضطراب، والي التي مصير سببنا، إن لم يخطوا الآن، وهي، بضرة القاتل الأعمال (أو القاتل بالاعمال، على حد تعريه)؟

ولكن، من يترك أصراف الأمور وتطوراتها؟ من يعير إلى أدراك الأمر من قبل كما يقول، كان (دال)، ذلك البهارة، أن اكتشف أن النظريات كلها مبنية على الجهل، ربما نظرية النسبية، هذه، ما كان يهمني، إذن، من ذلك اللغو، إن كان على أن أنظر، أو أن أسمع، أو أنظر ما لا يرى، أو أن أسمع ما لا يقال (أو لأخادول) أو لم يقل هو ذلك؟

وسدلت الصميص الحافل، كان (ألف) يتعلم، يهتو، إلى الناس، يتعلم ويتواضع إليهم، وكأنه لم يكن ينظر إلى اجتماعهم العام، هذا كلهما جازا نتيجة زوااده لا يعيروا له عن اسبابهم كانت الفرصة تهيئ على قسماته، ولا يشارك البراءة فيماد للتنظيم والجلال، لا، ثم نكر أنهم، انذاك، كيف ظل محطفا يهتو به ذلك المصنوع الذي يبر الأكرار، لا لم يكن اعرف بعد، أن تلك هي أولى خصائص الإنسان.

كان عمر يقتر في الوجوه، وكان يحترم من الكهول، إلى «أنا لا يجب أن ألتزم، إليه (كما صرت أعرف الآن».

لكأن أترك، متفرا، حدوث ما كان حدوثه مقفرا، من قبل، ولكن كيف يمكن يجب احتجاز الطبيعة وهي لمتنها وسداها؟ كما يقول (دال).

أما (جيم) فقد رد، وكأنه أصيب لمة من الشرح والتحاكم، من التحرق في أرقه، ومن التحاكم بالجموع، لكل أنواع التائن، لا ترد إلى تعفوا وانتشارا، كان القلق الذي كسا

سجته يتي، عوا، بأفعاله الهائل وبفروحه، لكننا كان عليه (كما حسنا) أن يفعل شيئا (شيئا أساسيا) لتجديد قدراته على فعله، بالهول، ولكن أي شيء، يمكن لكائن فعله في ذلك الجو البشري بالخشية والأصعاب؟

كنت اسمعه يتكلم، لكنه كان يتكلم وحده، يتكلم في العصفاء العتيق الناس، وكأنه في صحن، لا، لم يكن يري من الصوح أحد، لكنهم ديب فلا حظورة ولا سأل.

لا، لم يكن يهمن من ذلك الصبح العتيق (أو الذي، من مشاعر (دال) (ومشاعري)، لا، لا الطير على ما كان (أو من كان) يذود على (أو عليهم)، ولكن من بإمكانه أن يكون متأكدا من شيء، في ذلك الديار العتيق، وقد غطس الناس، كلهم، في المشقة؟

كنت أحسن، لأول مرة، معفوا صليل من العصفاء الذين كنت أبصت عنهم، لكنني كنت أحت محبهم في المكان الذي لا يمكن لهم أن يكونوا فيه.

الآن أصبح حياتي الشائسة عتيق، في وقتها هؤلاء، «إن» (صرت أتعلم واحدا واحدا من (أنا) إلى (جيم) والمعلم)، أي، يضيء يدع الكثير إلى الهرب من داته، كنت أفكر وكانت الجموع تنثر، حولنا، كالحلل السطقي في «أول الربيع»، ماذا هبمت (ماذا كان نامكني أن أفهم، بالآخر)، في تلك اللحظات التي يصعب الكائن فيها بالآخرين، مثل ذوات الطير المزوي مائة؟

وفجأة، وجدتي القرد، والفقير جاسرين، إن هموا علينا شعاعا، وكأنه موكب بطمانتي، ورطني، لأمس، إلى الأزل، الذي، وهو يقول «لن يجهنوا، لكنه كان على علم بشؤونهم وسواهم، كنت أبدأ ألتفت فيه، أيضا (لم لم تكن قد بدأت)، لكن الخوف هو المصدر الأساسي لشعاعنا (يا للخيبة)، وجدتي أفسره، وأنا أبدأ أن أصطنع مقالة (وكانت ذلك أول مرة يخاطمني فيها بغير طعم، بهذا)، ولم لا يظنون وأنت تعرف، ما تعرفه عن هؤلاء؟ وينظر، دون أن يمتل بيا كان يتكلم مني، اضطراب، لأنهم ليسوا أعداء، حقيقيين لهم، لا، هي أصدقاؤنا، «ينظر، ينظر، ينظر» تلك العيون الجسيرة قبيح حوله، أكمل، بنوع من اللامبالاة، «بهم جمع من المستأنين، لا عو».

جاء من المستأنين (أو في ظاهري، في ذلك، هربا من دور حاشي، استدير، استدير بلحا في فعل جاسوس يتكلم فيهم، وزياده، كنت استأنا، أو أيا أخرج، كالغفوة

أو ليس أكتشف، في تلك اللحظة، الذي، كما قال يقول، لم تراه بدل شؤونه الآن؟

والأ عرفت ما كان يجري مني، اقترت مني، من جديد، اقترت حتى لأمس بصفي، وهو يشتمهم شعاعا (يا للخيبة)، (ولم كانت نتيجة الخلق الذين بدأوا العوران حولنا، تنصح بغير ذلك) «الاستيلاء، مثله، مثل أي ظاهرة قبيحة أخرى، لا، شعور عوي لفر، سلاح ذو حدين، ولأنتي

بقيت صامتا، زلت أنظر، مضطرب الانحساس، تابع بالهول، ذاته، وما إذا لم يدفع الكائن الذي أدرك، بحق، خصائصه، وضعه التاريخي، إلى القنود عليه، على هذا الوضع، وهو ما نأمله ونعمل من أجله، منذ ألبا طويل، أو أن يدفعه، إن لم يكن قد أدرك، بعد، خصائص وضعه التاريخي، إلى إعلان تدميره، فقط، إعلان، مصعب، دون أي حاسم إلى تعبيره، وهذا هو

حال جماعتنا، اليوم.

قال ذلك بلا اهتمام، قال دون أن يقدم في سند ما قاله، سوى استماتة الرطبة التي صارت توحى بالقل، أكثر ما توحى بالثورة، اللل من استنار وضع لم أعد أرغب (أنا نفسي) في

الاستمرار، ومع، صرحت اعتدت في شكل مجاني، كما أن يقارب العصف، دون أن أكون قادرا على تغييره أو التخلص منه، (أو شعري معهم، مثلا) في مكتب تاريخي، كان يعلم العصفاء،

انذاك، يملؤ دائما فيه سمومه التي لا تقاوم



أولاً وحركات باقوال وحركات أخرى، ويشكل بداي استقرانيا، حتى ولكن أي ليس  
المسكون ضحكاً من استقر من قبل على دخول (أين الولوج الواسع في الظلم (بالعين).

كان الرجل الآخر يصيح صياحه الصميد، كالأخري يفتش عن شيء ما، عن نبض أو  
خريف، عن أي شيء، كالأخري الصميد يبحث في شأنا جلدته المترك من المدلول؛ وأين تراه  
جداً استمره ويرى باليد ولم تراه يتعسر هكذا، في اللق، وكأنه يدعوه إلى الدلالة كانت عينه  
التي لم تحط الفينة فنيهاً بعد في التي تتردد من وجه إلى وجه، عن أي الوجود كان يبحث؟  
وكيف يتفاد؟ بل في التي تبحث عن وجه صمد بالمداد، وهو مصمم على العثور عليه (وهو ما  
ملاهي استمره وحيداً) والكاتب صرخت لري الجدل مائلاً أمام عيني، حتى التي كنت  
ألب بيدي، لم لأجد أفا الآخر، معاً، من الوجه الذي يريد؟

وقد، صارت عيون الوجودية يتقرب مثل الوجاه من (الف)، لكنه الوضوح الجائع  
وقد عز، لحير، على قوسية، ونظي للور، تفرج (جيد) ليعرق من الوجه واليس وساعته  
في ذلك، الكثرة الصماء، التي لم تفرق محلاً للرجل الصميد يقول ما يريد دون أن يتناول  
عن حقه في الكلام، أرسل الرجل الصميد من فوق قمة (جيد)، وكتله، أرسله ليعر  
الجموع كلها، حتى يصل إلى (الف)، إلى حيث يجب أن يصل، لئلا يبقى عز لجاهل، أو  
لتجاهل (كما كان يقول)، وهو ما دفعه، بالانكسار، إلى أن يقول ما على صوته، شاهر أسلحه  
الوحيد، يده العارية من السلاح، يشير إليها، صرلها، إلى (الف) في عوايه  
- اعتيذ بظنكم، وأعلمش، زوسك، وطاعة التاريخ، كنهم مخلو ذلك

الشر الخلق، كنهم، انزروا، وكانهم أفسدوا بالصياغة، وبدأ الجميع الذي كان هذا، كالبحر  
الأصم، يتجمل، ولتفتت الوجوه التي كانت تعال عليها من الغويها الصغيرة، والكفيرة  
وتلاشت لثقلات (بال)، الصياغة، تملطه التي كانت ممتلئة، قبل قليل، (كما بدا لي) مروح  
متنهي لا لتسكب

وحدها حركات (جيد)، بقت منهجية، ولا ارتجال، لكنه حفظ على ما لا يمكن احتياطه له  
(أولا يسر بسر السلطة التي لا يفر في هذا) كما كان يقول  
(أما (الف) فقد ظل صامداً، صامداً، لا يهتز، وكأنه صخرة معروسة في قلب ذلك البشر الذي  
تفرق شذراً وهباتاً، وصوت الهائل الذي، من جديد (وكأنه لم يكن على علم بما كان يحدث  
ويصير)

- دعوا الرجل يكمل حديثه، يا (أما)؟  
لم يرد أحد منهم على، حتى الرجل الصميد سكت، سكت وكأنه قال كل ما كان يريد أن يقوله،  
لك ذلك السكون الغريب لم يفتش (الف)، ولم يسره، لم ينادي الرجل مقتصد، هذه المرة

- يا أي شيء؟  
لم يضع الرجل يده، لم يسد أنه كل قد سقط منها على القاع، سقط، متخبطاً، وكأنه  
نصيب سقط لا شيء، صبا

وكما تفرق الناس في ثوان، تتمعوا من جديد، أيضاً تجمعوا حول الجسد الطين الذي ظل  
تألم في الأرض  
وحسني استمع، يصر الصميد الصميد، الذي كأي يمد الأذن، اسمع تلك لدعة التي  
أعرقها، جيداً، والتي غلظت عاتق الضمير في نفسي  
ههنا يا تاعم، ههنا .. ههنا ..

سلك، كالحية التي دأبها للاء، محاولاً الابتعاد عنه، كنت أعرف أن لكلمته بداهة والحية  
مهابات التاريخ، لن يدفعه إلى البحث عن علي العور، ولا إلى التفكير في أي قاتل على  
نقل مصاد لوعته كما أن طمأنه الطغي في بصره، يبعثه عن الالتفات إلى حيث كنت  
قد يتأكد من أنني لم أعد واقفاً لصفه في الكار، كان يغيبته القوية في الاستفاد، «يوس»  
هو الآخر (معلم)، أن ما حاز على سيطر مكانة إلى الأبد، لا لم يكن في وضع يسمح له  
ملاعرافه بغرفة كائن، مثلي، على أن يكون محاملاً كهيده حفاة الاستفاد عن مصدر  
الاستفاد

كنت أفكر في هذا (مستغفياً لولم) وأنا أفر في الجموع، ميتعنا، كانت تلك أول مرة  
شردت فيها، متعة التحلي لمعلم، كما كان يقول، مدور ذلك (كأن يصيد) لا يمكن للكائن  
أن يتخلص من أوساخ حياته التي ستبذل دمه، وتصيح، شياطينه، ربما يمد الأكثر نلا.

ولكن، كان في ذلك على حق  
هذه المرة، لن استسلم لأوهامي قررت ذلك سرا وأنا أنادي، جحشاً بالدار  
كانت اندحرة العنيفة، حركة الكائنات التي أفاضت بالصور، والنتيجة، هي التي صارت يتود  
أحداثي ومشاعري، و، وقدة، دور، صورت أذني اليب، حتى اضطر الخلق، كنهم، إلى  
السكون

- ماذا تريد الناس، يا (أما)؟

وأقبل أن يرد (أما)، يبرز من الصمم رجل، دهنه، وجهه مشطور في أكثر من محور، ثيله ملوحة  
بالزيت والسماط، على إحدى يديه حط عمارة، لكل عينة يصد، سكتت من جديد، كان  
يصيح، مجاداً، وهو يحاول الإفراج، مد، دور جدي، لا، ثم يقرب قتر، لكل سدا صيداً،  
يدخل بيننا وبينه (من يصح الأخر الصميد من الوصول إليها) كنت أذكر في ذلك دون يقو،  
وأنا عز الرجل عن شق الكلمة الصماء، التي جلت، وكأنها صفت من لحد ميه من الوصول،  
صاح صيحة الشهيرة، تلك، صاح من محبسة، بصوت أبش متعد الحقيق والجلي  
سأندناكم لمين خيركم، ولم يصعبنا غير شركم

ومن جديد صاح، وهو يحاول الكشف عن بعض أحداثها التي كانت تكتله في الحية، على  
(الور)

- أولاً الحياة لأخطا الشام على مولج الشام  
صار (الف) يهتز في مكانه، وهو يرتجف صار يتحرك حركات عجيبة لم يسمعها قبل (ولم أكن  
أنتفها منه)

حركات العارف- المتجامل، الذي يكشفه له الآخرون، بالرغم منه، ما كان يعرف من قبل،  
وكانني سمعت (بالاً) يتنفس بظن لقصي، دون أن أعيره اهتماماً (بالأما كان يقول)، صورت  
انتش، أنا الآخر، كانت تلك أول مرة أفسني فيها عير معي بتعملة، إنك قد بدأت اضطرب  
أنا أيضاً، وبلا صعب وأصعب، كما بدا لي، ولكن عن أي سبب يجب أن يحدث عندما تكون  
الأسباب كلها، مرمية، تراقنا ولا غطاء (على حد قوله) لكل الأحداث المحيطة ليست حادثة  
إلى أحد بعيد لتصبه ليصعب شرها الكبير، ولكن، من أنا الآخر، أو آخر؟ أو لم يصادروا  
من كل شيء، بما في ذلك شعوري الصميد؟ أو لم يعلومي، مصالتيهم، الثلاث الكب والكب والعجل  
والانصاف (وهو ما الروايل؟ أي هو، أين الولوج، .. الآن، لنامو علي

لم يمد الرجل - الدهشة بحركات (الف) الصليانية، (ولا بتوتراتي للدعوة في أصغاري) بل أتبع

كانوا يصليون أفولجا أفولجا. في الطائرات. في الجواخر. في الحافلات، في الشاحنات. وحشيا على الأقدام.

بدأ كل شيء بعد نشر القرار الحكومي فشرعوا في العودة. تركوا أماكن تعملوا فيها لغات جديدة ومهنها جديدة وعادوا يفتقنون أثر ذاكرة غابت في الزمن. لم يأتوا بزوجات عقدوا قرانهم بهم في الثرية. ولا بأطفالهم الذين ولدوا هناك. كان منهم من نسي ترويع أصدقائه الجدد.. وكان سكان هذه البلد ينتظرون باندعاش في هذه القوافل من الرجال والنساء والشيوخ (وقليل من الأطفال) الذين كانوا قبل يوم رفاق عمل وجيرانا وعشاقا.. حتى اليوم لما قبل دار الحديث حول هذه العودة الممكنة والمستعدة - كان ذلك مجرد حلم - كلهم كانوا يعرفون ذلك.

قبل سنوات كثيرة، كانوا وادعين جدا على الأمكة وكانوا يتحدثون باستمرار عن العودة عن لاجدوى تعلم لغة جديدة إذا كان مقامهم قصيرا. وكانوا ينتظرون ساعي البريد بفارغ الصبر. ويطبقون أثره بأبصارهم أمالين رؤية طوابع بريدية تتشابه دائما وتحمل صورة جانبية لذلك البطل العجوز بكل الأنوار الممكنة. ويحاولون تخمين صاحب الخط على الأطراف الذي قد يحمل خبرا مشجعا يفيض بعودة سريعة إلى البلد. وبالتدريج بدأت المسافات الزمنية بين الوسائل تتباعد وكان لزاما عليهم أن يشتغلوا ليؤدوا الكراء ولضمان الملبس والمأكل.. وكان عليهم أن يتعلموا تلك اللغات التي يتطلب تعلمها وقتا طويلا.. لم يكونوا يكتفون كثيرا - كان ذلك صعبا - للتفقل من حافلة إلى حافلة. اعداد هندام الأطفال للمدرسة. الوقوف في طوابير طويلة لاقتناء أي شيء. وهكذا أصبح موضوع العودة محسبا لدى الجميع، وبعبدا أيضا.. إذ يتردد ذكريات بين أصدقاء يتكلمون لغة واحدة، أو بعد جلسة شراب أو بعد لحقة وصال مع شخص لا يحمل راحة الأجساد الأتية من هناك مع بشره سمراء وداكنة.

كثير منهم كانوا يمكنون القدرة على الكلمة الطيبة والحركة الرقيقة التي بها يداعبون رؤوس من كانوا يداؤن كلامهم - وعندما سكنون هناك.. كانوا يساعدونهم على تلقي اللغة الجديدة ويشاطرونهم صدقاتهم ويتبرجون لهم الأخبار المتقشبة القصيرة.

ثم مصدر الاندهاش من هذه العودة الساحرة الغامضة التي أصبحت في عداد الحكايات والأحلام ذهبوا كما جاوا. دون حقايق تقريبا - فقط كتاب أو سبائر - لم يتمكنوا من ترويع أحد. حتى الذين ذهبوا نسوا لغتهم الحبيبة. لم يكونوا يعرفون كيف يقولون مشكرا على كل شيء. اعتبروا البيت بيتكم.

✽ قاص وروائي من المغرب.

لا أحد منهم استطاع أن يقول بيتي، عن بيته في البلد الجديد.. كانوا يقولون هناك في البيت. وكانوا يحتفظون بالمفاتيح والاقفال والأيواب التي لم تكن موجودة.. ويسرعة لم تعد شمة مقاعد في الطائرات ولا في البواخر ولا في القطارات ولا في المراكب.. ملأوا الطائرات والحافلات والموانئ والمحطات. كثيرون شرعوا في السير على الأقدام، فملأوا الطرقات فكانوا مصدر ارتباك في المبور فأثاروا الرعب لدى سكان الأرياف. وسرت همهمات تقول إنهم مصابون بالآلوية والطاعون وأنهم لا يحترمون الملكية الخاصة، وأنهم ينهبون ما تقع عليه أيديهم. ونصبوا السكان بعدم الخروج من بيوتهم.

أما هم فكانوا يظنون مبهجين.

لقد هجروا المسدس والأرض والحصان وحملوا الأغنية. لا أحد استطاع أن يزرع الأرض أو يصنع النبيذ أو يجني الصل من خلايا النحل.

تلك كانت أحد الأسباب التي حدثت بالحكومة الي السماح لهم بالعودة حتى تفي كل قراراتها السابقة التي تسمي فيها المقربين بالمواطنين وبالعناصر الخطرة على أمن البلاد وبمشيري الشعب والمخبرين. استقبلتهم البلاد الصغيرة بالأناشيد والأعلام.. مرحبة بعودتهم.. غطت اللافتات أرجاء المدينة وقف الأبياء والأمهات والأخوة والأقارب المشكوك في قربانهم ينتظرون أمام الجوابات وفي المحطات. تبادلوا الصور والعناوين وأرقام الهاتف. وتفاذوا للمشاكل الإدارية فأقامت الحكومة عدة لجنة يقيم فيها العائدون الذين لا أسر لهم لا أحد استطاع مغادرة الميناء أو المطار دون أن يعرف أن أسرة تنتظره أو أقارب سيستقبلونه. تكفي الآلام التي عانى منها في البلاد بسبب أسرته التي أثار الشغب



## آنا لويزا فالدريس

ترجمة: محمد صوف \*

والفوضى في زمن ما قبل الحرب.. كانت الاصطبايات بوضوح إن ثمانين بالمائة من المعتقلين والمنفيين كانوا أبناء لأزواج انفصلوا عن بعضهم البعض، أو ترعرعوا دون سلطة أبوية واضحة تحت رعاية أمشي. وهكذا حرصت الحكومة على تربية الأطفال وعلى تهذيب طريقة تفكيرهم. فقد اختفى معيار الأناثية الذي كان سائدا قبل الحرب حيث كان الطلاق وتربية الأطفال شائنا خاصا.

لقد تشكل مجلس حماية الأخلاق الحصة بمراجعة طلبات الانفصال بدة متناهية. وأصبح يأخذ بعين الاعتبار عدد الأطفال والنتائج السلبية أو الإيجابية للطلاق المطلوب من أجل أن يرافق على الطلب أو يرفضه.. هل كان ثمّة أجداد يستطيعون أن يمنحوا الأطفال الصورة اللازمة للسلطة

الأبوية التي لا تناقش؟ أم أن الطفل كان يعيش تحت حضانة امرأة وحيدة لا تستطيع بسبب الضعف التقليدي للنساء أن توجهه حسب مبادئ النظام ولتحماء السلطة وحسب الوطن وخدام الوطن.

كانت خزانة الدولة محتاجة لكل أنواع العملة الممكنة وهدت بالملايين ما يحمله العائدون معهم. لذا كان عليهم أن يؤدوا رسوما على الجوازات والوثائق وعن الصور القانونية وعن الضاغط من الضرائب والكراه الذي لم يؤد والقروض التي حل لأجلها، كان الذهب مطلوبا. بعضهم تركوا عراشهم بفساتينها البيضاء دخل الكنائس والبعض الآخر نسوا أمتاعهم في المدارس. الدولة هي التي وجدت نفسها ملزمة بحماية الأرواح من الرجال والنساء وحماية الثأمي. كان صحيحا أن تصدير الأطفال قصد تبنيهم من طرف عائلات مسورة في الدول التي يقال عنها متطورة دفع من حجم الصادرات غير التقليدية لكن العائدون كانوا يؤدون مصاريف الأكل والدواء والمدرسة من الذين لم يكن تصديرهم إلى الخارج ممكنا.

جاءوا بجويوب مملوءة بنقد من أماكن مبهولة، تعمل صور ملوك يبدون قساة وأبطالا ومشرعين وأشخاصا مشهورين (وقد كانت هواية جمع الطوابع البريدية نشاطا مربحا، لأن فئة لشخصا يبدون لثمة خيالية ليقوا في الذاكرة على طوابع أو نقود). لذلك كان غريبا أن تنزع على نجوم سينما الدرجة الثانية وعلى مكتشفين لجوز صغيرة وجنرالات لم يعرفوا الحرب قط، كثير من الذين وصلوا مؤخرا يتسلمون عن مصيرهم إذا هم استطاعوا أن يشتقوا ويحصلوا على منازل تؤويهم. كثير منهم أساتذة للألب في وقت لم يكن الألب مائة تعرض على الضيف ولم يكن مائة غير ناعمة، كما هو الشأن اليوم. لكنهم قاضوا كراسيهم في الخارج. واليوم هم ميكانيكيون لمحركات بطيئة الاشتغال أو تقنيون في أجهزة الاعلاميات النووية.

طوابير أمام المؤسسات البنكية أو للإسكان الثلاث الباقية في البلد من أجل الحصول على عمل.. لأن الحكومة قلصت بطريقة جماعية ما كان من قبل غاية من الفروع البنكية. فقد كان دائما مطوبا أن تبديل الصلات والنقد وأسهم البورصة التجارية، يرتبط ارتباطا وثيقا ببول سقرت ودويش يانكر فوريه، ومؤسسات كبرى أخرى. إذن لم لا نوع هذه المؤسسات تتكلم بشؤوننا؟

ونطلقا من هذا القرار الرشيد، تغير وجه البلد. وتفككت تلك البنايات التي كانت تلمع بألأف المعين الزجاجية. آلاف من المستخدمين البنكيين الذين كانوا يبدون قوامهم في العمل بالآلات وفي المكاتب خرجوا إلى الشوارع ليسلوا الأتفة والشوارع والساحات والمعزل.

صعب على العائدين الجدد أن يتعرفوا على بلدهم. كانوا يخافون من الدخول إلى المكتبات ليسألوا من كتب المؤلفين المعنوين أو الذين أصابتهم البعة. بعض هؤلاء الكتاب أحرقت صورهم إلى جانب كل طبعات

أعمالهم. وتم محو أسماء البعض الآخر من القوائم. هؤلاء كانوا الأكثر تمحسا للأفكار الجديدة والتجديدات. لم يكن التاريخ مجرد حكاية لما سبق من الأحداث بل لكشف أنه يتأثر بالتغيرات (الذكية). لم تكن إسبانيا قط جمهورية. لم ينف فواتير قط وجود الله، وغيرت المعارك المنتصرين والمنهزمين. وأصبح لفظ الثورة ينطبق على الصناعة والنيوليتيكا، وتم تطوير الفلسفة من كل ما ليس ميثاقافريقا. فخرج توما الأكويني من الظل الذي جعلته تيارات خارجية يقبع فيه.

من اليسير التعرف على اللوافدين الجدد، فأنت تجدهم متجمعين في مساحات خالية يتذكرون ما كان فيها سابقا في المقاهي التي كان يكتب فيها الشعر كل المساء دون أن يزعجهم أحد، وفي أماكن نورش فيها كثيرا معنى الوجود، وضرورة التغيير والجدلية والعادية. كانوا يجوبون المدينة بأعين أخرى ويعيشونها في الزمن الذي تركوها فيه. وكان الزمن الفاصل لم يكن سوى جملة اعتراضية. كانوا يتطرون شيئا سعريا لقاء مع شبح يستيقظ من الماضي ويقول لهم: «أملأ بكم لقد كنت في انتظاركم».

إلا أن الماضي كان نسيجا خفيفا على سحابة سرعان ما معه السنون. انقلبو منه غصونا ووجوها وأصواتا. بعضهم رفض أن ينزل من المرتفعات بعد أن صعد إليها والبعض الآخر رفض النزول من الأسورة والشرخ إلى الأتفة. امتلأت قاعات الانتظار في عيادات الأطباء النفسانيين. وازدهر علاج المساعدة الاجتماعية وعلاج المجموعات والمسرحة والميسكولوجية. لكن لا أحد استطاع أن يساعد الذين فقدوا القدرة على النسيان. إنهم يتذكرون كل شيء، الناس، الأماكن، الأحداث، الأدوات، المنفيين. لم تبق سوى علامات متفرقة هنا وهناك.. كان هنا مقهى .. هنا كان الشبان يجلسون يمين تلمع أملا ويصارعون طولحين الهواء يلعبون الشطرنج يناقشون الأوجه المتعددة لعد من الأيديولوجيات. وهنا كان مسرح أتذكر؟ وهنا كانت تقدم عروض لبريخت أو لغارسيا لوركا، وبروميشيوس وفونتيو بيبونا. وهنا بالضبط. في هذه القاعة الخالية كانت العساكر ألعينا تزحف.

لم يسلم أحد بذلك في الأيام الأولى. بعد أسابيع لم يعد الإنكار ممكنا. ذهب اللوافدون الجدد بالتدريج، لا شيء معهم. تماما كما جاءوا.. لا شيء غير كتب أو سيجارة أو صور علاء الاسفلر .. ذهبوا في الطائرات والسفن والقطارات. ذهبوا جماعات صغيرة. وبعد أن ذهبوا أقوالا كالمهر في فصل الشتاء .. وكما يقذف البقايا والزجاجات والحلزون والطحالب جاءوا إلى شطآن أخرى خلف سرب لم يبقوا به بعد ألعين لم يعودوا مرة أخرى لكن دون أن يتبادوا في الظلم.

لنا لوردا فاليس، كاتبة من الاوروغواي.

القصه من : انغولرجيا للقصه لامريكا اللاتينية في القرن ٢٠٠٠. وصدرت سنة ١٩٩٧ عن : (ناشر القرن العشرين) للنكسيك.

والتحقق من السوعية والجودة، ولا شيء، يتم دون مبادلات ومنازعات كلامية فيها الرواغة والجدلة، والتوحد، والقسم بأخطئ الأيمن، هناك نوع من الخطب ينبغي على المرء أن يقر بقيته ويكون عارفاً بآلياته الترددية ويسيركولوجية، وأساليبها للعقدة، عمليات كره وفر، تقارب وتبعد، مداولات ومحاولات لاستمالة من الطرفين، ومغازلات لا تخلو في أغلب الأحيان من شيق، هكذا تسمح عملية البيع والشراء، ترفيقاً لغويًا وترصلاً شغورياً حميمياً، عالية لا تلقي الجسد أيضاً إذ تتوغل حركات الأيدي والاستمالة بالانقسامات وتمايز العينين للعب دوراً متمماً وحاسماً في كسب ثقة وود الطرف المقابل وإقناعه، إنها مملكة المشاهدة، وعلى الزائر أن يستعيد لسانه وينسى نمط المعاملات الباردة والحددة بدقة بسطة المكتوب للمسطر مسبقاً بإلها خفية أو بالألأ والاكترونية في مكاتب لا مرئية شبيهة بسطة متعاقبة لا قدرة للمرء على مواجهتها والتدخل في آليات قرارها.

أطفال يتزلجون بخفة ورواشاة السناجب بين الأرجل والأجساد للتلحاح، نساء يشتمن الهويش، يتعصن البضاعة العروسة في الوليدات وإمام الدكاكين، نادل مهني ينسأل دليل الكنتة الكنتية ببطق كوكس الشاي، عتال يجز عربة مرءاً بين الحين والآخر، مزيد أسبيدي زيدا، زيد الله يرسم الولدين، مفسولون يجلسون على الأرض ولا يتنكر فيهم أحد، عتال غير يسوق بلأا أو حملأ مصلاً بأولاً من نساء، كومة من الطوبى للديرة، أو محولة من بكرات الصوف، عباتز وشيوخ بقرون ولكأد على المشي، يعبون مفوسين تكاد أولهم تلامس ركبهم، تجار يتبادلون النكأ والمزحأ وهم يتقنون على عتبات دكاكينهم، الكل سير برفؤة، أو بعبية والفرأق قاتر على لطفوا تلك الحركة عدا الشطوط للضطربة للزائر الأجنبي، يجد الغرب نفسه متعزراً مرتبك الخطى، معتزلاً إلى حد ما، إن هو أسرع الخطو لمصدم بين هم أمأه، وإن هو تباطأ دفعه الصائرون من ورائه، إن هو فكرو قليلاً لركبت خطه، وإن شره تضرع فيه الآخرون، إن رجليه تنقصر إلى القدرة على التآلف وجسده غير مدب على تلقائية الحركة داخل المدن الشرفية

هناك مدن قديمة، يدخلها الخراب ويمتد إليها يد الموت فتعطل على ألسن الحالات إلى آثار: أصدأ وصواري وجدران مكشاة، متلف مطوية على مصتها الأبدى لا يقدر على محاورتها غير الخلفصين في محاللات الأركيولوجيا وعلم التاريخ، من قد دفعها التاريخ ثم هجرها وأسلمها إلى الموت، غير أن أغلب المدن الشرفية قد استطاعت بقدره عبيبة أن تراوغ موتها ونعت مقلته، مراكز تروايع ذلك الحقل البومي المبهج الذي تهتز به ساحة جامع الفنا منذ قرون، ذلك الهجران الضعبي الطعوي هو سر خلوده للدينة، زيارة ساحة جامع الفنا رحلة في الزمن، هنا يتحطم الحاضر بياض من يمشي، ولا يرغب في الماضي.

زمن راكد يتجسد - مقابلة - في النفس الاحتفالي البومي الذي لا يظف موعداً، ذلك الهجران الدائم الذي لا تنتهه وزارة أو مؤسسة والذي يقطن من الحركة الظنافية لأهل المدينة هو حلقة الرحل التي تجعل اليوم لا يتفصل عن الغد، بل يأخذ بيده ليجر به انسراب الزمن الذي منه يتصل الموت إلى كل شيء.

مراكش، وتسمى أيضاً بالهجرة، ويدعى أهلها بهجرة، ترى هل هذا هو ما يقسر الإصرار العنيد لأهل هذه المدينة على جعل الحياة خطاً يرمياً متواصلاً في ساحة جامع الفنا؟ إنهم على العموم أصحاب نكت وملح، للأساريو هنا منبسطة وعلى صفحة الوجوه نقاشا يسط



## المغرب

### على مصباح \*

القدم إلى المغرب من جهة البحر، ومن أرض إسبانيا بالذات له نكهة خاصة، مرقاً الجزيرة الخضراء من ورائك والبحر من أمامك، وعلى اليمين ذلك الجبل ذو الهبات الغربية، مثل ثور هائل جاثم في البحر؛ إنه جبل طارق، والصور بين هذه للرة في الاتجاه العاكس.

بعد حوالي ساعة يبدأ جبل سيدي موسى في البروز، ثم عدة قرى بيضاء متناثرة فوق التراب، فهيمات غامضة لاصراع تطلع القمم مثل أصابع تشير إلى السماء، إلى مساء آخر، لكن أين هي خفية إنها تتأهأ في الظهور، متفجئة، مثل عروس تتقدمها وصيفاتها بينما هي تمنع في التباطؤ.

جيد أن يقبل المرء على مدينة من جهة البحر، مثلما يخلل بيت الحبيبة من النافذة

في المدن ما زالت تعمل الانبعاثات الأخيرة عن المدن الأندلسية، عن سحر أزقة حي البيازين العربي بفنطاة، جامع قرطبة للهب، فاعات البيوت الأندلسية التي تشبه واحات ولخل مسجرات، والهيمات للوحة للفرج، فكان من المعتز، أو اللؤلأ أن تكون خفية أكثر سحراً وعبأ، لذلك بدت لي، أو بالتخيد وسط المدينة الجديدة وشوارعها الرئيسية، على غير ما كنت أظن، وكان لابد أن أكتشف السوق وأزقة المدينة العتيقة والغصية في ألح خفية التي كنت أريد، قبلأ كانت أحرم حولها ولا أجد

الغدد، وقد بدأت أضيئ بضبة الشارع الرئيسي، بصفتي وهجير السيارات؛ ذلك الدفق التواصل الزائغ الذي يملأ الهواء والأفدة بالفرزات الروائح الكريهة للزيتول الحترق الذي يسمع الدماغ والروح معاً.

في ساحة السوق العتيقة Grand Socco تمثل النفس بصفتي لحر: صفت الأحياء، الحركة تدفد هنا انتشاراً، والأجساد تتلاقى، تتقاطع في اتجاهات عديدة، والحفلات تثنم وتضطرب حول هذا البائع أو ذاك، حول كس من الأفيش، حول بائع طائر أو كفتة، بينما الحركة في الشارع الرئيسي شبيهة بسيمية جاززنية، تتدفع الأجساد فيها حسب خط مستقيم مثل دمي متحركة داخل استعراض ألي.

في خفية كما في فاس ومكناش ومركنش ينتقل المرء من فضاء إلى فضاء مغاير تماماً بمجرى الدور من الدنية المصرية إلى الدنية العتيقة، من فضاء تنكيت الحركة فيه بكرهات الوطية الميكانيكية ونسفا السريع والفتور، إلى فضاء أكثر انفتاحاً لا تحكمه سوى الحركة الظنافية الغسكية التي تقضي ظروف الجدلة والانواعيات الحرة والإرتدادات، والتأني، إنه فضاء الحياة وليس حيزاً وظفياً للمور.

المسافر القادم من أوروبا سيدج نفسه بالتأكد في حالة شبيهة بالذهول وهو يلج هذه الفضاءات المختلفة عن الشوارع الغصية للمدن الأوروبية التي تنتظم الحركة فيها، وكذلك العلاقات، حسب فسق مضيق لقوانين السيرة والسرعة الفائقة، الدروب الغصية والأزقة تجعل مضور الأشياء وللأرة أكثر كثافة، هناك ضبة وغرأة، الأتران تتراكم في جو لمعتلي شبه كرنفلي، والأجساد متقاربة، متلاصق، تتلاحم دون تدافع، ودون نفور أو تأفف، التجاور يأخذ هنا عبية تمايش حميمي، والحركة لا تلقي للسان، فالتأني يسمج بالجدلة والتحدث، عمليات البيع والشراء تتم عبر فتاة الفتة، إذ الكلام هو الذي يحدد نمط التعامل والسرور

★ قاص من تونس

التمسك لئلا التزير أو التجهيز أو التواضع التي تبال وجوه البشر في أغلب المدن. والفرغ من صورة الحياة اللبية والنسب العالية المعلقة على العمل وكثرة التمسك بالمشربين، فإن ضمات الروم ترحي يدهه باطنى عميق، هناك شيء من الرضا والإرتياح لا يعرف سوى القنوعين: أولئك الذين سلموا أمر تغيير الأزياء لله، وهم حتى في سمعهم الحديث في طلب الرزق لا يأثرون ذلك السعي بعلل ولطف، ولما يملسون ذلك من بلب قناعة قادما إلى عليهم بالحركة وعلى الله التوبة، إن مصدفة صغيرة من الحرية أو البسالة (أجساد الغليل) من شأنها أن تبطل تناولها سعيها ومعتها يحد له بصوت مسرور وهو يسمع شيئا، بينما البائع يتناول المبلغ ويدعو له بالتسليم في الرزق: «بالصحة والراحة، الله يخلط أمولاي الشريف».

«الله يسمل! الشريف»، «الله يضر عليك»، «الله يبارك عليك»، الله حاضر حضورا مكثفا في تلك وفي كل الحالات: في البيع والشراء، في التسول، في التحية، في حلقات الرواة والمفني ومروحي الأفاعي وفارتات الكف وباعة الأعشاب الطبية، في حلقات الذكر والقاء، في توضيحات التربة الجنسية التي تغطي علنا في هذه الساحة، بموضوعة ومصرحة نادرين، والتي تستطع حلقاتها مستمنين منتبين شديدي الانتباه من الكحول والسيو والرفلن وحى الأثقال، كل شيء، يبدأ بذكر الله وينتهي بعمدة والثناء عليه، ولامح الوجوه تشع بهود مريح.

قاعة مرتفعة بكثير من الطائفة والسلمة: كلمة الله تشغل مجمل عبارات التوسل والتعجب والروم وحتى الدافعية مكثفة حضور للنفس، وهي في الآن ذات ترتق طابع التواضع وتضفي عليه شيئا من الغدق الذي لا يشعر الراب إلا في اختلاط الصفاء والجميدية. لغة التقارب بمقتضاها تنظم العلاقات والمعاملات ضمن حرورية الاحتكاك الذاتي الذي لا يجد العاطفة: الدنيا بمنزلة تلك التي تستند إلى لشاعر الإنسانية الصرفة، عندما يلوك للزبى أو يعاكس أسبب ما فإن صلاحه الأخير والوحيد هو عبارة محضرة عليه، إنه لا يقول «عيب عليك»، لأن العيب يستند إلى مرجعية أخلاقية خارجية، رسالة متعالية لا تكون للجنوع، أو الدين. ذلك أن العيب مقياس حارحي، بينما «المضومة» شعور ذاتي، إنه لا يستعدي إلى لوحت مشرقة تثير جرح شعور الحاص بالحصل، أي سلطة فيك الذاتية، وهو بذلك يفضض ألامع مفاطيس شميرك، ولا يتهورك إلا بنفسك وبذاك.

يعني أحيانا أن أتوقف على مقربة من التمسك واستمع إلى دفق الأدعية والتمسرات التي يرسلونها في الفضاء مثل شئيد ديني غثافي، يعنون للجميع بالرحمة، والمغفرة والقنوة ورضا الولدين، ويودون جزاء الله ويرجعون سكوكا شاعمية للتراث والسعادة وصلاح التوبة، وإذا التمسك يتحول بموجب ذلك النفس إلى محسن، والتسكق إلى معمم يتناول، إنه يتناول لغفا من العواطف والأحلام والأمانى التي تبدو له في تلك اللحظة متحققة، مقابل درهم، أو رغيث أو حتى سيجارة، في المدن الأوروبية يأخذ التمسك طبعا موضوعيا باردا وجافا، يستعدي مشاعر اهتمام بلغة محايدة مفاطيرك تقريبا، وهو في ذلك يحرم كل الحرس على عدم تحفي حدود الموضوعية والاعتناط المعاني أو الوجداني من أولئك الذين يطلب مساعدتهم، إنه يستعدي شعورهم والولب فيما هو يثبت الحواجز الاجتماعية التي تفصله عنهم.

التمسك التمسكي في الغرب لغة وصل وتقارب بعد العمودية. لذلك كثيرا ما يبدي الأجانب تيرما وضيافا تجاه إلحاح التمسك وإصرارهم، ذلك أن الأوروبي لا يتعامل إلا بالواقف الحقيقية والحاسمة، بلغة نغم ولا يبعثها اللغة هنا تأسيس لعلاقات إحصائية، لغة مراودة واستدراج ومحاولات للتأثير والاقناع. إن التمسك لا يتجه بالتمسك إلى موقف الجاهل عتلائها، بل يتخاطب عواطفك ومحاول استنزاج مشاعرك ومجادلتها والفتول في حوار معها.

هنا يقف الأوروبي مرتبكا أمام ذلك الاقتراب الوجداني الشخصي الذي يسعى التمسك إلى إنجازه، إنه يستعطف من ذلك نوعا من الاعتداء على حرمة ذاتيته للحسنة بالحوالز اللوسوية وهو ما يفرقه ويثير تمسحه أكثر من أي شيء.

ليست سلمة جامع لغفا خاطرة فلكورية لجلب السباح كما كنت أعتمد قبل زيارتها، بل هي مهرجان شعبي عظيم ومتنوع الإختصاصات، حلقات عديدة تبدأ في التكون منذ العاشرة صباحا تقريبا، وتبلغ ذروة تجمعا في بدايات المساء عندما تغمر الساحة قلب المدينة أنفاسي، ساحة الاحتفال، للضحك، للتلمذ، للإدراج: الإبداع الطوي الحقيقي (منك الرواية والمسرح والغناء والباليريو...)، للفرح هو الذي يميز دون وساطة الفند والإشهار بين الجيد والريء، محبة للترفيه والعلاج النفسي، سلمة للتوتر والانفراج، لالتصاق الأجساد بالأجساد في تلك الحلقات التي تلتئم وتقرط، سلمة للالتقاء للحد، لانتقال كل الولب والس أحلام والرفيات، سلمة للحيوة، السباح الذين يؤمنون السلمة كتيرون طوما، لكنهم قبايون جدا مقفلة بعد الأهالي الذين يحرصون على عدم الخلط عن ذلك النفس الاحتفالي اليومي، غالبا ما يطوف الأجانب حول الحطاط من الخارج ولا يلجؤون، يتفرجون عن بعد مذهولين ومعجبين لكنهم لا يلجون الحلق ولا يتكثرون العنصر الأساسي في مسيعة التمشيد وتطوراته، إنهم ينفون الحرمة أو الدرهمي ولا يخلطون اللعبة، لأن هناك قوانين للتمشيد تقتضي مشاركا للفرح، وأحيانا توريط، يطلب الراوي أو الممثل، أو للمضي تلك المشرك، أو يستغفره بطلب للقاء، مثلا، أو بتبريد أديمه، أو هو يقبض واحدا إلى وسط السلمة، أو يستنقز واحدا آخر بمسازجة، أو يستطلف لحدته، أو هو يشاهد على ما يقول، أو يراقص عجزوا أو يقتل عجزوا ولوحة أخرى... وإذا الفرج جزء من التمشيد، وعنصر محرك لتطوره، عنصر فاعل لا مجرد ملئن سلبي خائنه، ذلك ما لا يضر عليه لأجنبي لسببين على الأقل، أولهما جاذبة اللغة، وثانها شيء من الروية والحدوث تلمع يحرص دوما على البقاء في الهاش، لكن إذا ما صافك أن رأيت عجزوا برجه نحيل مستطيل، وعينين واسعتين تشهقان أعين القاصيات وأنف شبيه إلى حد ما بأنوفهن الدفعية، ينتقل من حلقه إلى أخرى يضيء الفنون والحوارة والبهولانيون وباعة المصير والتمتر والفوكال الجالسة تلمع لأمر ذلك العجز الأوروبي الذي يبدو خللا لاجبة لسانية متشباة في حارته بين أهل ويجيران ألفوه ولهم، إنه خزان، بنائية أهل السلمة باسمه ويعرف هو أسماهم جميعا، خزان غوغيمسواو الكاتب المراكشي القديم إليها من أسبانيا منذ سنين، قد وقع في فتنة تلك الدنية لأنه قد أدرك فيما وراء ذلك الصلح الهادئ بالرحم والهدية والحركة كثافة تختفي تحتها أسرار مايزل يهاووه في كتاباته إلى الآن مستجندا بالأنب العربي، بالقرن وبابن عربي طوما في أنفث ألقاهم وبك رموزها.

مراكش - يقال إن العبارة تعني في اللغة الأمازيغية من بسرعة، فكان ذلك هذا للوقع قبل بناء الدنية التي أودى للبرلين تحت قيادة موسيس يوسف بن تاشفين، مكانة قفرا محاذيا لجبال الأطلس، أحيي شعوب بين جبل جليل وجبل سهل من (الأطلس)، كان مموا للمساكين من التباير وممكنا لقطاع الطرق والمصوص الشرشين، لذلك كان للار من هناك ينصع بملازمة الحذر والورع بسرعة، من هنا جاءت عبارة من وكش، يقول البعض ويقول صاحب كتاب «الحال اللوسفي في الأجلال الرشيشية» في وصف هذا الوقع إنه «موضع مسجرا، رجب الساحة، واسع الفتان... وهو خلا لا أنيس به، إلا للفران والفتان، ولا ينبت إلا السور والمختلر، وهو وصف يمكن أن يدعم الفرضية المذكورة بخصوص التسمية، لكن لم يعد فحصر المراسم اليوم على ما كان عليه في تلك العصور، بل إن القادم إليها من جهة الشمال بعد الزود بالرخس سلمة محروجة تكموها تربة ممتلئة، تدر ابتداء من منطقة من جيرة خليط من الرمال والتربة الحمراء، يتألفا بثة بيروز ولغة حاشية تغمر بخصرتها ذلك الحوض الممتد في

جل حليز وجبال الأطلس المغورة بالثلوج، وتمتد البساتين في الجانب الجنوبي من المدينة حول وادي ميس وما بعد إلى حدود مروحية على بعد ٥٠ كلم، حتى يكاد المرء يخال نفسه قد عاد إلى مناطق الشمال الخصبة.

ومراكش هي الواحة، قال لي الشاعر المغربي محمد بن طاح، ألا ترى كيف تبرز لك من الصحراء رؤيا؟

عاصمة دولتي المرابطين والمرينيين، ومن بعد غدا الغرب بأسره يسمى بمملكة مراكش إلى غاية القرن ١٩ حسب المروخ محمد يرم الترنسي صاحب «مفصلة الإختصار».

تدعى أيضا مدينة الرجال الصبية نسبة إلى الشخصيات الهامة التي ألفت في تاريخ المدينة، بل وتاريخ المغرب عامة: يوسف بن تاشفين، القاضي عياض، أبو العباس السبتي، سيدي محمد بن سليمان الجزولي، سيدي عبد العزيز الشجاع، سيدي عبد الله الفوزاني والأمام السبتي، كان منهم القائد السياسي والعسكري والروحي، والفقيه، والولي، والقبه العالم. سبعة أعمدة يتأسس عليها هذا الدين، كل زائر طالب للبركة والتفصيل مطالب بزيارتهم لا ينبغي له أن يمشي وحدا منهم، يقتضي العادة أن تتم الزيارة- وكذلك تكريم ومناجاتهم- حسب ترتيب قار، لا يقصد من ولحد من الآخر.

الحركة الصوفية بالمغرب تاريخ عريق وطريقها كثيرة ومتعددة، والأولياء المنتشرون في كل مكان بشكل لا يحرف له مليل في الجبال الإسلامية، في كل مدينة وكل قرية، فوق الروابي الجرداء، الملتصقة بقلع إجماع ورحي موزعة في كل شبر، حول هلال «السادات» كما يسمون ههنا، تنظم حياة روحية وثقافية نشطة في الودائع فصب، بل ويوما ويصمة دائمة.

في الودائع التي تقام نفسها في أغلب الأحيان في فترة الحلو النبوي، تنظم مهرجانات شعبية عامة تتخللها محاضرات موسيقية ينظمها في الغالب مغنو الكتامة، وتتم للغرب بأهمه موحدة لمقتضيات بهيجة تستقبل الآلاف من الزائرين للتوافين على مولاي ابراهيم (٧٠ كلم مراكش)، وتتمسك (٢٠ كلم مراكش)، وزاوية العيساوية في ضريح الشيخ الكمال بكناس، ومولاي ابريس الأول بجبل زرهون بواحي كناس، وسيدي علي، أو زاوية العاصدة (٢٠ كلم كناس). الأولياء عادة من الفقهاء والطاء، ولهم هنا من الدواوين التي تعين لطرق صوفية مختلفة، والبعض منهم كانوا زعماء ساسيين لا غير مثل مولاي ابريس الأب بكناس ومولاي ابريس الابن بباي ويوسف بن تاشفين مؤسس الدولة المرابطية براكش، حول كراماتهم وإتيانهم بالمعازات تروى أقاصيص كثيرة يصعب على المرء تمييز الواقع منها ما نسبته خيال الخاس غير الغرور. وتتولد الزوايا على أفصحتهم يوما باللمات والألاف طلبة البركة والإخصاب، وتفتح مكتوب الباترة، والفصول في الفرق وعودة للغرب، وهداية الشمال، وفتح مغلول المسحر... إلخ. النساء من عجائب وثقافات يشغل الغالبية المسلحة لأتواج الزوايا، لا أفرى إن كان ذلك يعود إلى كونهن أكثر إيماناً من الرجال، أم لكونهن حلقة الضميمة للجمع والتي هي دوما أكثر عرضة للاضطهاد والمعاداة.

دائم مقام للشيخ الكمال بكناس جموع غفيرة من النساء والفتيات تحشد في البهرو وتترجم دخلا وخروجا في باب الفتحة الربيع التي يتوسطها قبر الربا لكسو بقماش أخضر من الحرير. بالقرب من القبر تتخلل مجموعة من الرجال المنمكين في ثلاثة قرون. بقية الأجساد تحرك بصعوبة وفي صمت قليل، تذكرني ذلك الجو للتل بالريحية والضوضاء وذلك العدد الهول من النساء يتقلم مولانا جليل الدين الرومي بقونيا. في الزاوية اليسرى للبهو الربع تروج بقوى إلى قيو، نساء وفتيات يمسعن وينرن في صمت، على الوجود تباير مهممة، مزيج من الريحية والضوضاء، والتجهج والاتصال، مزلت الدرع، في القهق حقيقا ما، تتزلم عليها فصايبا، يغمسن، أو يغمسن أبيضين، والبعض أرجلهم أيضا، إنه ما البركة الذي يسهل فتح

مكتوب العزاري والمنازل، ويجعل بالخصوصية والإتجاب.

سما الغرب عبيات الإيمان مقتدات في أنطون بأن الحظوظ والأقسام بيد الله وأغفره، ذلك ما لا شك في. غير أن ذلك لا يتنافى لديهم مع شعور عميق بالمسؤولية وما يتبع ذلك من انضباط، أو الالتزام على في كل نشاطات الحياة الاجتماعية دون مركبات. يعجبني كثيرا مشهد الأناس والسيدات وهن يبين شوارع وأزقة المدينة- براكش خاصة- منتقيات درابزين العارية والثارية، منتقيات بارقات، كثيرا ما وفقت لرؤيتهم بأعجاب وهن يشترن العيلة لا منتطاء الآلة والانطلاق لدخل الزحام الذي يختلط في درابزينهم السيارات والعربات المجرورة بالضوول والصمير والياصاات والمرتبطين في جو كرنفالي يزيدهم حضورهم بهجة وطرافة، إنهن في كل مكان. جادات وحازمات، في الأسواق تجدهن تتجارت بصورتا وبارعات بلفظ، ينقر أو يقرضن وراء أكداكس الخضار، أو الأواني الخزفية في السوق الدوخلية بطنجة، أو في سوق كسبراسة، متحجبات أحيانا ولحيانا سافرات، وبك القدامات من منطقة الريف يعشن قديات السقف المزودة بأشجرة وأزهر من الصفوف والحورين في هينات شيبية إلى حد بعيد ببلادات الساحل الترنسي، أو نساء جزيرة جربة.

في مراكش- سوق صيفية لدخل فضاء مروج فوجئت بعددهن الهائل، لا يكاد يوجد رجل هناك، فقط نساء بأعصار مختلفة يقفن صفين متقابلين يفصلهما من ضيق لا يتسع لأكثر من ماروين متدانيين، متلاحقات، أعطين صامتات مسكيات في أيديهن بقطع من الفناء، بتقوية، أو سرورال، أو تيل، يجادلن الزائرين بركة، فيسمن بالله ورسوله، لا يقر المرء على صفعة وجوههن لا علامات ترمد ولا قنوط ولا ضمير. في الضيقة تراهن بجلالات إلى طرالات الأكل المنصوبة في ساحة عامة، جنبا إلى جنب مع الرجال والأطفال وبعض الصباغ الأحياء، يتناولن حساء الحريرة أو شربة الكورار، والرووس للبقرة والسك والحلال اللصبي بصمت ومودع، تراهن من حلفات كحوتيين والمغتنين والجهولانيين، ولا تفقد حضورهن إلا في لحقات التزوية والتوضيع الجمسي.

في محطة طنجة وقت منفضها ذلك العدد من النساء المتحركات بيد شيه بهيتاتهن الكروية الضمضة العجيبة، جذبي صديقي المغربي براق وقال لي ميمسما: أفضلك الدورات؟ اعترضت بأني فعلا منفضن لهذا العدد الكبير من النسوة ذات البيئات الضمضة الخيالية، «إنهن حوريات قدامت من اللطفة للحره سبسة». ليس لديهن غير تلك الطريقة المنفضة لشبسة البضاعة الملهوة التي ينقلنها إلى مناطق عدة من البلاد، طبعلا لا يجرى لعد على ترويتن، والكل يطم. وبخاصة رجال المارة والشرطة يأخذون تحت ملاسهن، تلمسهن الأيدي هكذا لجرود القيام بإجراءات شكيكة، أو لحالة التكنن نوعيا ما يخلفن تحت جلابيتهن اللثغنة تكاد تنقلن. يبتسمن بشيء من العجوج والخوف معنا وهن يتناولن كل مرافق ما كتب الله، ويدعين لهم بالبركة ورواسا والودين.

«الأزواق بيد الله» لكنهن جادات في البعث أكثر من الرجال في كثير من الأحيان سعي ولا يكاد يله لار، إلا أن يعضي أماله بجلال، وبشيء من الفحل أيضا: «أهن نصف النساء، والمذكرات يلصر على اعتبارهن ذوات نصف حق على أقصى تقدير.

\*\*\*

تروم فاس إن تكون لغزا، وماعة تضم حياتها، إنها غيب في مرولة الحجارة.

الطاهر بن جلون

تحت مدينة فاس ظهرا وكان اللطس حارا نسييا ومن في شهر مارس، وأهل ذلك ما جعل للسمر في الشوارع الكثير للمدينة الجديدة مرعا إلى حد ما. وقد يكون سبب ذلك أنني كنت متعلقا على محول فاس البالي (مكدا تسمى المدينة العتيقة ههنا)، لم أكن أترقب أنها بعيدة

كل ذلك البعد عن محنة الظلمات الواقعة في مصح الجبل. كنت جالسا ومتعبا شيئا ما، الأمر الذي جعلني أفتيح تلك الشوارع الضيقة الهادئة بمحركات السيارات - شارع حريم، والحسن الثاني، ومحمد الخامس، وغلال - ثم عدت - لم يكن دليلي مساحا أو خريطة. لذلك قسمت أكثر من ساعة من الزمن تأتيا بين تلك الشوارع الكثيرة بلحاظ عن مقدار أو زقاق قد يفضي بي إلى المدينة كما هو الشأن في أغلب الأحيان (في استنبول، والقاهرة، و...). في لحظة ما تليس بي شيء من اللطم وخاموني شعور بأنني لن أجدها، وبقيت كنت مقتنعا بأنها هناك، في مكان ما، غير أنها كانت مخفية. لكن أين؟

قررت في النهاية أن ألتفت إلى سيارة تاكسي، عندها فقط، ومنع نعر شارعها أصبحا أقصى إلى طريق تركت المدينة ورامها وتوقفت في منحدر طويل، عندها افتركت أنني كنت بعيدا جدا عن دس الحلي التي تروا لي في كتلة من المباني الصغرى، والقشما، منتشرة بروية. مرفقة على المنحدر باتجاه ساحة ما تراه العين بعد. قال لي سائق التاكسي عندما علم بأنني من تونس وهو يريحي ويتنهي لي إقامة جميلة في بلدي الثاني الغريب: «دخل زاوية مولاي إفريس، اشرب وأجلس هناك قليلا لترتاح ويصعب سبكون كل شيء ميزان». قالها بلهجة أمرة لي حد ما كما لو كان ينيكني إلى الهمة الأولى التي على الزائر القيام بها قبل دخول المدينة، بل للشرط الأولي لدخولها. وكان لي نطع لهجة تلك فعلها المصيري، فوجدتني مقنعا بصفة آتية على تنفيذ طقس لا مجال لتغيير أولياته، وأنا أسير في الزقاق الضيق المزدحم بالكائنات الغاض بالآلة مرددا في داخلي: أخطأوا البيوت من لوبها وكان مولاي إدريس باب المدينة الترميسي.

زقاق يفضي إلى زقاق آخر، وهذا الأخير يتفرع بالسائر في غلة منه مينا مرة وشمالا مرة أخرى، وتبدأ للثامة، والاضطرابات، والتمزجات، وتؤثر النظم والقرور يحيي الحسنا بأن تؤتلت داخل زقاق لا ممتد لا، حينما يأخذ بفتح مقنعا بلحاظ ما هو غير رئيسي، سرعان ما تتألق للره، تلك البوابة، وإذا كان الضوء مجرد إنارة ظرفية للدرج قبل أن يضيئ مجددا، أو يتفرع ليتحول إلى زقاق ضيق قد ينعطف بدوره ليتحول في الضمة قبل أن ينتهي إلى باب موصد. منزل ضيق هناك يطن للسائر عن نهاية الزقاق، والخروج من الفضاء العمومي، ويدلها فضاء خاص مقنعا في سريته على حياة داخلية ليس للغير فيها أي شأن. يصل فضول المتسكك إلى طريق مسدود، وعلى الزائر أن يعود لدرجته متمسكا الضمة التي تعود عليه الآن نسيبا بلحاظ أن بوابة الضوء، التي تركها قبل حين وراءه. لكن ما كل مرة يوافق في ذلك السعي، تكفي لحظة واحدة من الخلفة أو الشرود أمام باب ضيق جديد للظهور، أو دكان تتزاحم على جنبه أركان زراعية بديعة، لكي ينقل من الغرب زقاق ملحق يستمرج قديم السائر في دون انتباه إلى متاعه قد لا يخرج منها إلا بعد ساعات من التهام، حتى دليل السائر، أو الرسم البياني الذي يمكن الزائر من التنقل بسهولة داخل للفن الأوروبية، يصعب عاجزا هنا عن أداء الهمة الصعبة في الإلمام بالشرائح للتعبد للثقافة، لتشابة المدينة الغنية، مدينة التحكم والنفوذ، كان عليها أن تحمي نفسها من القرظة القريبة. فأولغت في تعبد لإسلاك والروب، ومنذ الماندا، كان من الممكن للحر، الفازي أن يجاهم مدينة بأكملها. لكن التوقيل في داخلها كان دائما أمرا شبيها بوحية يصعب بوجعها للحاصر الفازي جامحوا سجين ذلك الأنطوطيق الذي يبتلق عليه ويبدد طرقات الحواريات داخل الجاهب الدائم والأعشى عن اللاندا، لذلك لم تكن هذه المدن الأنطوطيكية تتسلسل لغزاتها إلا بعد أن يصعب الحصار الخارجي حتى ينفذ عداؤها وتخليها للحملة والأمر ليس له أن اللعبة عاريا. بل عاشا نودا! لا يومع التحكم فيها برسم بياني يبيع سرها على الورق. وهي على أية حال تستعصي على كل الرسوم، كان علي إذن أن أراودها بريق ويضيء من الاستسلام إلى غنيتها وسر أوتيتها الموقنة في الفن والدوران والرواية، لم أبدأ بزيارة مولاي إدريس، كما أشار بذلك سائق التاكسي وكما كنت أتني ذلك، لأنني لم أتمكن من العثور على ذلك للمسود - الضريم - بعد يوم عرفت أنني كنت طوال الحياة أحموم

حواله أكثر ألامه وأهدأ إليه. كانت الأوتة قد عبت في وتنازلتني حتى أنها قادتني مرتين إلى مخرج المدينة، وكانت في العديد من اللرات تقود خطاي داخل دائرة شبه مقنعة تعينني دوما إلى الضفة التي انطلقت منها، كان أمرا شبيها بالسفرة. إلى الدعاية الفخيرة التي تتلاعب بالقرى، كأنما تزود ترويض غريزة التي يذغ في سطها العاصمة، ويعرف بالخصوم إلى مخرجها وفتنتها ويسلم أمره نواتها إليها. المدينة لا تتصنع بالقصور من عداوتها غزاتها فقط، بل كذلك من التعلق الكاذب لزورها. ليست جسدا فيزيائيا من الجملة والعالم يرفض عرضة فرجة ونها لكل عابر سبيل. بل كيانا حيا شبيها إلى حد بعيد بأمرته متفتحة لا يستطيع أن يكسب ودها إلا من يتوسلها ويحاولها على نفسها مبديا علامات الإنسان إلى لهاها ونجتها والفرق بين فتنتها، من هنا يفوق ذلك التعبد الشبيه بشرايين الجسد لتجها ينشئ الزائر بأنه لا يتعلكها إلا بالمعاصرة الطويلة، والمحاولات الصورية، مدينة لا تؤمن بالملاقات العابرة والزيارات للتعبد

في اليوم الثاني دخلتني من بابها البوابة: باب لي الجنود الذي يسميه للآلة باب بوجلود. قوس ضخم مكسب بذرف ملون بالأزرق والأبيض تقال من ورثة صومعه وجوه من درب سرعان ما ينفلت إلى اليمين مشيرا إلى تلك اللامعة للترامية الأطراف من ورائه تكاد لا تعرف لها نهاية. في كل خطوة مقنعة سارة، باب ضيق من طراز أندلسي، أركان، عتورات، ورائع شبيه للكوالات موهضة في الروبهايات البوابة وعلى المساط على جنبه الحدلات والطامع الصغير. عيجان سولوان وإسماعيل، بشرة تروح بين السمرة واللبياض. وجه بلامع أندلسي مثل تلك التي تنهر للره في شوارع وأوتة غرائقة قرطبية وإشبيلية والقرور إرجنت لأتار ليرين، لأن جمال وجههم كان خرافيا، كانت وجههم مكشمة الجمال، عيون واسعة كالخواري، وأوتة رفيعة مستقيمة مع تباعد كبير بين العينين، وشفاة مكشوفة وشهوانية، وبشرة في منتهى الغنومة، ولهن دائما مائة الفلكات أنليسي نين- (الذكوات)، سيدة تدل وضع جلايتها بحركة رشيق من كتفها، جوة من أصوات أطفال هازجة يتربلن القرن تنبث من مكان ما غير بعيد. على للره، أن يتيقن من البوابة: الزقاق لرجل تتحرك في الاتجاهين ولا أحد يصطدم بأحد. أتبع اللامع الذي تأتني منه أصوات الصبية الهازجة وقد أعادتني إلى سن الخامسة وأنا تابع في ذلك الكتاب الصغير أتجهي أولى أيات القرآن. أنصت لدلن درب ينقل إلى اليمين صمينا بسمعي، تنفس الأوتة ضووة موقنة وفراغ ضبي: نمدت الرؤية على بعد أمتار ونور الجدران الصهباء وأيوب البيوت للوصدة، لا نولفد لا وشرفات، يضيق الدرب متحولا إلى زقاق (زنتة) وتتأخر الأيوب، اندثرت جوة العسبان فيما وراء الجدران لا ليري في أي موضع لم تعد أمامي إلا الأيوب للوصدة، إلى أن تضفي كناية يتسائل للره وهو لا يكاد يلمح من الصانك غير تلك الأيوب، إلى حياة داخلية مكشمة على خصوصيتها، حياة مستديرة بصميتها بنحها، أو بسامتها، وجعلها إلى الدلن وليس لديها أي حاجس استعراضي، كل شيء من بين يديها القسرت وإصمائها. من وراء تلك الجدران التفتشافية في سامتها تنبث من جنب آخر أصولا، فشمكات، موسيقى، ورائع شبيه في أوقات إعادته الجوابات اليرمية، معال عجوز، وجه امرأة يعل ويختفي من فرجة باب، جز من سقفة مكسوة بالخزف الأندلسي إشارت وتلميحات تثير الفضول ولا تظلم من شيق، يتعمد الزقاق فجأة فإذا التفتني يسير في ضمة شبه كلية. إنها إشارة إلى أنك تؤتلت بعيدا عن الفضاء العمومي، تتكاثر الأوتاس الواطئة التي يكاد عمار لا يتجاوز قامة رجل على رجل، كان لابد من مد هجرات الفازية في تلك الأوتة البعيدة الضميرية، وكانت تلك الأوتاس الواطئة حاجزا يصطدم به الفزان، لابد من التزجل، لأنها طرية ما لإصعاف الهلجاء ورد على أعقابها.

مقاربة يراكش للزبدية على الدوام بعوسها البهيج ومرحها الدائم، تبدو فأس سيدة وقورة، رسمية جالسة على قرون من مهابة الخلم والجيد. مراكش تمنح نفسها فرجة طرب وبهجة تدور على حافة الجنون عند السماء عندما تتصاعد وتيرة مشربتها، أما فأس فمقصصة بأسوارها ملتفة على نفسها داخل مناعة شبيهة بطين تغشوه الظلال، ذلكته يتحرك الناس مثل كيانات خرافية قادمة من عصور غابرة، فأس البالي لا تنتمي إلى هذه الدنيا التي من حولها، إنها حزه، مقطوع من عالم الأساطير والخرافات. عالم قد مضى دون رجعة ونسى جزءاً منه فوق هذا المنحدر. قطعة من زمن لا تلهي السيارات ولا التلويحات النارية، أقدام تسعى، وبغال وحيد مازالت لم تنقد وظيفتها، كل شيء، يوحي بأنها لا تنتمي إلا إلى نفسها، إلى زمنها الخاص. الأتربة الضيقة للفتحة، لون الجدران الضارب إلى صفرة باعثة مثل أوراق المخطوطات القديمة، الأبواب المتينة ثقيلة الهبة، اللوح والكرش الثقيلة على مداخل الدكاكين، الحاج الصلي المضطرب داخل الأقباض مباشرة فوق الرصيف، الطيور والبخور والبهارات، الروائح الطيبة منها والعتنة، أكاسيد القمامة، للتسولن الجالسون على الرصيف مشرعين في الأتربة والأوساخ في حالة اللامبالاة والشرود، للضوئون منهم، والعلى، والهولزون في ميأة أشباح، الهازجون يتهاون برتايل وأدعية متداخلة لا يربط بينها رباط، والصامتون ذوو اللامح للفتة التي لا تعبر عن شيء محدد. وأولئك الديابغون وحباغو الصوف الذين يشبهون زبانية البرغز المشفلن بصل الأرواح. مياه الديابغ والصباغة السوداء، والزردة، والبنية، والحمر للنسابة عبر الجداري العارية بإجابه النهر (إفد كانت فأس من أقدم مدن الدنيا التي عرفت نظاماً محكماً من القنرات للفتحة لتصريف المياه الروسة)، ثم فمأة أفضة من نوع رفيع بألوان خيالية الزهر والبهجة، أواني الفضة والفضة الشبيهة بالألوان والنظير، فضضار وغلل وكوام من البرنقار، نصوف، فحير، فاسواس من جديد. ثم أولئك المرحون الضاحكون في دكاكين ضيقة، مشدود منهم بالفحصوس ببيئاتهم الضيقة وليبهم الدكاكة ذات العروق البنية. الأيدي البالية من غبار القرون المنصورة، أصابع رشيقة وافقة تصقل، تنقش، تنظي، تحيد، تلمس وهي غالية في الظلال التي تسبح فيها الخليفة منذ الأزل، مدينة والفة على حافة الواقع.

من تلك الفجوات الرطبة المحفورة في الجدران تنوزع على أرجاء البلاد كلها أباريق الشاي الضيقة، لحيدة، بلاغي، برايس، جلايات الحرير والمصوف والمخل، إنها فأس اللقافية في مأمن من مسافة الحس والفتيان، نساها لوت هنا داخل الفتحة المحفورة في الفحدر، نبرع إليها يدفعا شيء، أكثر من الفضول، وأكثر من الحنين، إلى الهروب من لوت الذي طال كل ما عداها، مولاي إفريس وجامع القرويين قبيلتنا، نخلع ألعديتنا في العتبة فنشعر بخفة لا معهودة ونغرق أن أقدامنا لم تخلق للأحذية بالنهابة.

في سنة ٢٤٥٠هـ/ ١٨٦٩م، قدمت إلى فأس سيدة ثرية من مدينة القيروان تدعى للا فاطمة القنبري هي التي بنت جامع القرويين على مسجلة تبلغ حوالي ١٠٠٠٠ متر مربع استغلها ٣٦٦٠ زكية وليجة الزر من ١٤ باباً، ذلك الجامع سرعان ما تحول إلى إحدى كبرى الجامعات والمراكز العلمية التي أشتعت على الشرق والغرب على حد سواء، هي يلمحه كانت تعرض شوارع الطوب، وفيه دوس موسى بن ميمون الطبيب الفيلسوف الأندلسي الشهير، هنا جلس ابن رشد وابن خلدون ومحيي الدين بن عربي والفقيه عياض. وألبانيا سلفستر الثاني كطالبي علم، هنا يجذب التاريخ بقلعه، وفي القضاة، ما بين الأرض والسماء شيء، غامض يرب ويحلي هذه المدينة بضرب من الزهية والجلال الذين قلما يشعر بهما في غيرها من المدن. لعله ذلك الزخم الثقافي والعلمي يتكثف في فضائها تلك روحانية تجعل المدينة شيئاً أرقى وأعمق من مجرد جدران وأتربة ومعالم من حجر، ولعل ما يتكثف ذلك

الشعور الغريب بالرؤية هي البساطة للتعاية، مسحة من صوافية منتشرة وهدية في الآن ذاته تجعل الزائر أقرب إلى الخضوع منه إلى الانبهار. هي فأس كما هي مراكش ومكناس يجد الزر نفسه في خضرة جمالية أخرى تستند قوتها وعنفها من الأشكال البسيطة التي لا تغير انحناءها كثيراً لدة الخطوط واستقامتها وانسيابها الزليلا، ولا لتعقيدات الرسوم والمبالغة في التزيين والتزيين. هي مفتح الضرب فأس، أو مفتح الأودية للصناعات التقليدية بفاريلها، ومعارض الأثاث التقليدي، يجد المنصر نفسه وهو يتأمل المصايد والحرائن والأنوار والرفوف والأفانير والكراسي ولوججات الأطفال والآلات الموسيقية (القنبري، المهورج، القنبري، القنبري) الغراف) أمام هي طابع بربري- أفريقي أقرب إلى السذاجة منه إلى تعقيدات ورواهة الصور الشرقية (الشامية) والفارسية)، كل بسيط، طبيعي، تلقائي، بألوان مختزلة يطغى عليها النقي الأحمر والأخضر، لا تستند الأشكال والألوان إلا في الأشياء التي تحمل تأثيرات أندلسية. حتى النبط للغربي نفسه يبدو مخترقاً بذلك الطابع البربري الأفريقي، لكن من التجاوب للمسحة لبعض الحروف (طاه، الوهاد، والميم والرأه، والكاف...) وتتأخرها عن استدادات الألف واللام وتزاعشة بعض القنبريس يستشف للزر نوعاً من القوية التعبيرية التي تفرق فيها البراة والفتاوس بمسح الأحاسيس ولتلاءم الروح ببضها العاني، عموق شيء فيه ذلك الذي يلحبه الزر على صفحة وجوه الدواش المشرة بالتواضع والابتلاء.

\*\*\*

منذ القرن التاسع عشر غدت غرب للغرب قبلة العديد من الأدباء، والشعراء والفنانين، توافد عليها الكثير من الرومانسين الحاليين للترديد من رثاية الدعاة وعظائنها للحملة، ثم جاءت موجات الهيبيين وفناني Beat generation، أما وقت أنثيسين بن مطخوة بهذا العمق، وكذلك الشاعر الفرنسي كودي، أولئك صاحب كتاب مراكش الحديثة، وبدا إلياس كاتيني أشبه بتلميذ صغير مرتبك أمام ساحل جامع القنبري حيث تحدث سراً لآخر لفرن الحكم والتعامل مع الفتنة، كل هؤلاء وغيرهم كانوا يستشفون من وراء الأصوات والحركة والألوان كثافة ما وراء الغرابية الساهرة لبعاد أخرى سريرة بالعموض. ذلك الضموض هو بالتعديد ما يكن كثافة الثقافية التي يطغى عليها هذا الباد. كثافة تنمض من تركيب وتجاور وتداخل الهويات المتعددة: الأمازيغية مصورها البرنيسية والإسلام خلفيتها الروحية والذهنية، بينما المنصر الأفريقي عامل يهيجها وخلفها. يتنازل التعدد الاثنوغرافي والثقافي مع التنوع الجغرافي الذي يجاور به يشبه المرحلة الفعالية بين النضيل وقمم الجبال المكسوة بالشلوج، بين السهول الضمصة والهضاب الجرداء الخاملة بين غابات الغنخ وكلاكلاوس (منيسطال الشمال) والأرغان (منطقة الصويرة)، والنبسطلات الرملية. يتغير لون التربة من منطقة إلى أخرى- وأحياناً تتجاوز الألوان في منطقة واحدة- من البني اللقاني إلى الحمرة، إلى الصفرة الجافة تتأخر أيضاً الأزمنة للفتحة في الأسواق وفي الشارع وفي القنبري، الحالات القوية طريفيها القروية التي تعمي الغالب ميثاق غامضة وقورة، وتوقع ميثاق السعيدات على إيتاع عصور قديمة خلت، مع الذبالات الأوربية والتدويرات الصغيرة وينظر ميثاق الجيس. لكن حذر، على الزر، ألا يتصرع في تصنيف الناس حسب ذلك الاختلاف اللبسي، إذ يمكن للثقة العائنة من المرساة أو المكتب أو الجامعة في زها الأوربية الذي لا يظنط في شيء، عن إلياس ميثاق للز الأوربية، أن تخرج من مسلة بجلاية مغربية فيستد للز، لأنها سيدة بيت محافظة وتقليدية. الأمر نفسه يطبق على الرجال مسحتة أعمارهم ومراكزهم الاجتماعية. إن الغرب يلمح بين الثقافت وللثقة دون صدام أو تمزقات والتقاليد مغرب متمسك مفتوح على الآخر يحمضه في لحنه، يمتص الانتماءات بالتجاور للحر والتعايش. لعل ذلك هو الخلفية الثقافية التي يتأسس عليها الاستعداد الاجتماعي الفذهني- السبسي لتناقض المختلط.



سُح دق كثير على الباب، أنا جالس قرب زوجتي، متكئ على أريكة البهو النظيف لنخل للزئ، تزايد الطرق، اصطفت ربة البيت البهوه، لقت انتباهي إلى الخيط اللؤلؤي، لكن لانشغالي بمصغوة معها، فقد رفضت استقبال أي زفر. انتفض الباب وحده، تراءى لي من نصفه الشرع حشد من البشر: جماعة من الرجال والنساء تبينت منهم أقارب لهم. لأتاني رجل ذو مزاج لا يقبل الحبل الوسطى ولا تجزئاً للمشاكل ولا تقريداً للأفراء، فقد مايمت الزوار مع ربة البيت. لم أقم لاستقبال أي كان. اجتهدوا في إيجاد سبيل لتجاوز الإمالة التي «لحقها» بهم من خلال تجاهلي إياهم: انفضوا الاختصاص: ما هم يتبادلون كلمات متقاوثة الضخوة، يتشادون بالأيدي، يتدافعون، يصطعون زحاما لا يزيدهم إلا بعدا عن مدخل البيت. ابتعدوا عن الباب قليلا. بعضهم يمشرون بنظرة غريبة، تسمرت عيني في عين أكثر من واحد منهم.

وهناك أجد نفسي وسط ما يشبه كابوس، طريح الفراش، في الزبوع الأخير من الليل، داخل غرفة دافئة، تكاد أنفاسي تنقطع، تجتأني حرارة مفردة. يفيض بدخلي ذبيب عرمم مجتاحا جسمي قاطبة: يسري في الأوعية والأعصاب والعظام، يتسرب إلى الدليل بكل شقوقه ومخالبه وتجاويفه وتنوته، مخي الآن يمتدق. شبه نور خافت يتزل فوق السريدي مكونا هالة كأنها قبة من نور. أريد أن أصرخ، لا أقوى على الصراخ. أريد أن أتحرك إلى طرف من جسدي، لا أقوى على التحرك، إذن بأقوى ما أوتيت من قوة، لا لتلطف إلا في صمتنا وهيبا. فقد استحالت الدليل في إلى فضاء رحب يمتلئ كل صرخة أو أنه وصداها، كأنني صرت الآن بئرا موهلة العمق. أشعر بفين شديد، أدرك بيقين لا يقبل أي خضن أنني الآن إلى اللوت مساق، لأص بأنامل كف ترمع على شفتي السفلى ويأصابع أخرى تندس تحت رأسي لتسندني. ألهج عيني على الانفتاح، تتفان بالكد. أرى رأسي شحيد أحدهما عن يميني والأخر

عن يساري. تتكلم امرأتان، لا أنطق من كلامهما إلا صوت المرأة التي عن يميني: إنها أسي. تقول: «كأن شفتي قطعنا تلج. الله، ثم الله، إيني مسكين يموت! أسي يموت... يتكرر هذا الكلام مرات بصوت مزقه قرب فقدان. لا أنطق من المرأة الجالسة عن يساري سوى ترويح وتحبيب، بكاء خافت، عرفت من هي إننا زوجتي. زوجتي وحدها هي التي حرصت منذ مرضت على إظهار ربة حاش شاذرة، على عدم إبداء أي انكسار أمامي. ظلت مستمسكة كأنها قطعة فولاذ، وكلما كلمتها في المرض استصغرت ولجقتها، ثم اصطفت حيلة لتغير مجرى الحديث إلى أفان أخرى. تلك كانت طريقتها في الحرس على عدم دفعي إلى الانهيار. وهي طريقة كانت صافية دون شك، إذ لولاها لكانت انتقلت إلى الإقامة المؤقتة منذ أربع سنوات على الأقل: فأمام مرض عضال، كالذي أعاني منه الآن، ليس يوسع للزء أن يقف أي شيء. أخر عدا الركن إلى أحد

\* كاتب من للعرب.

تصرفين متناقضتين. فلما يؤمن بقوة المرض، ويستسلم له، ويقتنع بطابعه القديري، فينهار أمامه، يقول: لم يبق لي في الحياة إلا أشهر معدودة...، فيعد عدة الرحيل، يصفي ممتلكاته، ثم يجهز سرير الاحتضار، وذلك ما يحدث له بالفضل، إذ ما يضيء روح من الزمن حتى يجد نفسه بالفعل طريح الفراش، ويخلج سيرة لوت القلبي. أو (وهذا هو التصرف الثاني) يأخذ مرضه ملحد جد دون أن يأخذه ملحد، بمعنى أنه يعرف أنه لن يواصل التصرف على نحو ما تصرف به إلى حدود معرفة مرضه، ينقض عليه الداء، وبذلك تراه (الزء) يولج للصير القديري الذي يرسم أمامه بإرادة تفوق كل إرادة، برغبة في البقاء، فيتخذ من المرض مناسبة لإرجاع أسلوب حياته، لاكتساب عادات جديدة، مبتكرا بذلك خطوطا للبقاء، خطوطا للشفاء، وفي المسلك الثاني لمتنارت زوجتي الرجز في منذ هو عينا خير المرص كالصاعدة...

يقاوص الصوت المرقق والبكاء الخافت، كأنني الآن بصدد الانضمام إلى أغنية حزينة مكسرة ما يوهبها إلا الترويح والبقاء. أتذكر أنا الآخر في أعماقي إشفافا عليها، لأحاول القيام بأي حركة، النطق بأي كلمة، كي أظهار بأنني لم أصل بعد إلى طور الاحتضار. بأنني مازلت حيا، بأنني سائقي حيا... لا أقوى على فعل أي شيء. أدرك أن الانقراض على قد تم فعلا، وأن جثتي الآن لا تعدو مجرد فريسة في يد هذا الكائن الجبار الذي يدعوه الأحياء موتا، يوارى إكايوس والحلم، يشرق الواقع بكل مرواته: ينخل أهل الزجبة إلى الغرفة، يحيطون بالسريدي، أنفث إلى أنهم لم يأثروا صدقة، لم يبينوا لإصلاح ذات بيني وبينها كما خيل لي قبل قليل، بل جاءوا خصيصا لحضور جنازتي، أنا الآن لأحضر، ولعلم ربة البيت بقرب موتي فقد أخبرت أهلها، فجاءوا من مدن بعيدة خصيصا لحضور موتي وتشيع جنازتي، تصرف إحدى اللرائين الجملة، ينتهي إلى أفندي وقع أقدم وغضفت، من الغرفة المجاورة لغرفة نومي أسمع



## الأعضاء

محمد أسليم \*

حلمة لحرى

أنا الآن ماضٍ إلى حتمي، جسدي انهيار بحيث لم أعد أقوى على القيام بأدنى حركة، ولكن ذهني في ترقق ويقتطع وتركيز لم أعهدهما طوال حياتي، منشغل بالتفكير في أمور عديدة جدا ما الفلسفة أمامها سوى ضرب من السفسطة والاستمضاء بالعقل. أتذكر حسرة على عدم قدرتي على موافاة الحضور بما يعقل في ذهني، بالمطابق للشرقة الآن في عيني، أريد أن أقول أشياء عديدة، لا أقوى على قول أي شيء. أتذكر حسرة، أريد بعد أن أنفاهم عن الانكسار حسرة على فقدانني، يا مضطر الذاس، للحياة برازخ، أنا الآن في أحدهما، أعجب كيف نتق من الحياة بكل ما تمنحنا إياه، بالنصيب الذي تفصنا به، جميلا كان هذا النصيب أم قبيحا. أعجب من تنوع درجات إدراك الحياة والإحساس بها، من كوننا نخل متلفين بها ملتصقين بها رغم انقلابها علينا: فعندما كنت في صحة جيدة، كان يصير علي تصور قبول الاستمرار في العيش إذا ما انتقلت على الحياة في يوم من الأيام: كنت أقول: «إن يصبرني

عمى أو شلل أو سرطان يجبرني على القعود في الفراش أضاع على الفور حداً لحياتي... لكن ماذا الآن مقعد، طرير الفراش، على مشارف اللوت، ومع ذلك أقبل البقاء على هذه الحال، أقبل أن أكون فرصة للموت تاركاً له أمر الانقراض على مني شاء، كأنه بانتفاضه ذلك «سيرجني» كان انقضاضه على رحمة أو شفقة... وأنا الذي كان يوسمي الانقراض عليه يوم كنت أقوى على المشي والوقوف واتخاذ قرار وضع حد لحياتي... أكثر من ذلك، قبلت قضاء سنوات خمس في التنقل بين مباني المختبرات وأسرة للمستشفيات وابتلاع جبال من الأدوية وتلقي مثالي من الحقن في سبيل شفاء وهي إلى أن ينس الأطباء من شفاتي، نفصروا أياديهم مني، وأمسكوا عن كل نواء، ولحالوني على البيت لأنزاهه إلى أن يحين ليالي، أظن إلى أنني لست في ذلك إلا أسير للشرط البشري، وأن حالتي لا تشكل لي استثناء، فالره يعيش رحا من الزمن في صحة جيدة، ثم يفقد ذات يوم بعضاً من أعضائه، فيجد نفسه بين عشية وضحاها قد صار أعرج أو مفلوج أو الرجلين أو هما قد، وبذل أي ثور على قسوة الحياة بأن يضع على اللوح حداً للوجود، تراه يفتح بشرطه الوجودي الجديد، ويوجد مجهوداته قاطبة للتكيف مع الكائن الجديد الذي صيره الحياة إياه، فيضاض حراس المس والسلم والسم، ويقبل أن يستمر في الحياة مشكلاً عبثاً على الآخرين، يقبل أن يتولوا مدة فته بلشاش الطعام، وتغيير ملبأسه، وغسل جسده، وحمله يومياً، كما لو كان صبياً، لقضاء أكثر حاجيات البيولوجية أولية، كالتبول والتبرز...

شرط حياتي يمر أمامي، تفقدني الآلام البرحة إلى أيام كنت أبدر حياتي تذبذراً، بدون حساب ولا تقدير، بكرم لا يضاهيه أي كرم، في ليالي مسكر طوال، في إيمان التخني ولحماسة القوة السوداء، وسهر ليالي ما كان يؤذن باتنهاها إلا اشتغال قرص الشمس في كبد السماء... الخطأ خطني، فقد أنزمني للرحس من قبل، لكنني لم لأخذ انداره ملأخذ جد، لو كنت أقتنع عن التخني ولحماسة والحق والين لما وصلت إلى ما أنا عليه الآن... أتمسك بدون توقف، هل كان يوسمي القيام بغير ما قمت به؟ ما معنى ما حدث؟ ما معنى أن للرض زائري، وأوجعني رحماً من الزمن، ثم لختباً في الجسد، فعضت متوهما أنني سليم، لكن الداء كان يخترني من الداخل؟ أي شيء كان اللون يقطه، وهو في طور التكون، إلى أن انقلب إلى هذا الورم المتوحش الذي على إثره أنا الآن طرير الفراش، بالنظر إلى حالتي المزرية في هذه اللحظة، يمكن القول إن كوني الآن طرير الفراش، أتدرك لنا، كوني على مشارف اللوت هو للتكاثر التي نالها المرض مقابل ما أبان عنه من صبر وأناة طوال المئة التي كنت فيها سليماً الينية، لكن أيضاً مقابل كده وجهاده، للإطاحة بجسدي، فكان له ذلك، أتخيل للرض ولم يصبر ولم يجتهد في الإطاحة بي، أتمسك، كيف كان سيكون الوضع؟ كنت سأرقي إلى مصاف الآلهة، كنت سألجأ إلى الخلود... من هذه الزاوية يمكن اعتبار المرض والموت تعبيراً عن رفض ما، صابر من جهة ما، لتصير حين معشر بيني الإنسان خالدين، خلدنا يلقطهم، بأي وجه يلقطهم؟ لست أدري!! أتخيل الكرة الأرضية برمتها لا تعدو مجرد عضو صغير لدخل جسد أكبر سيستحيل علينا إلى الأبد معرفة ما هو وما هي حدوده، كأن الأرض طحالي أو إحدى كليتي، أنت يا حجرة، وأنت يا رئة، أنتما التان متزافتان لأن لنا من

الدخل، أتعرفان أنكما مجرد عضوين في جسدي؟ أنني أكبر منك؟ أنني لا أكون منك؟ فصب، بل ومن أعضاء عديدة أخرى أعرف ذلك حق المعرفة، لكنني لا أعرف ما يروج بدلتكنا: لا أعرف- وإن أعرف إطلاقاً- ما إذا كنتنا تعلقان أم لا نعم، لقد توصلنا من قبل كثيراً، غير أن «التواصل» بيننا لم يتم دائماً إلا بإرسالكم لي «إشارات» الآن فقط أدرك أنها كانت بمثابة ضوء أحمر وهو السجوع أو الألم، يخبرني إنذاراً... لا يمكن في إسكانتي أن أستجيب لإنذاركم للتكررة إلا بأحد التصرفين:

إما أقوم تلك الإنذارات، وأخذها ملأخذ جد، وأستجيب لها، فأنتع عن فرط التخني ولحماسة والحق والين، أكف عن تذبذب الجسد في ليالي السهر الطوال، لكل جيداً وأمام جيداً، لأخذ أعضائاً وأفرة من الراحة، أتصرف كما تتصرف تلك البحث التي كان أصحابها من وراء مكاتب العيادات وشبكات الصيدليات ينظرون إلي، أنا الجسد العليل الذي هزم قبل الأول، بأجساد تفجيس حيوية وعيون ناصعة البياض والسواد، تكاد تطير من محاجرها حيوية، أفسد أحياءك أسبها إلى الشلود لولا أنني فطنت دوماً إلى أنها إلى نطق اللوت الذي أقيم في الآن ليلة طال الزمن أو قصر، وهذا التصرف فالتني إلى الأبد لأنني الآن إلى اللوت مساق، للره مواعيد كثر مع اللوت، من يصيب موعده يسبق إلى مقام اللوت، ومن يخطئه ينتظر حيناً ثم يساق، ويوصلني الباطنية أنباتني أن موتني يستحيل فالتني للره ما لأخلفه من مواعيد...

أو لا أستجيب له، أستطع به، لا لأخذه ملأخذ جد، فأقتل كأن شيئاً لم يحصل، وذلك ما فطنته، وما أنتما الآن «تنتقمان» مني، فيليالي وإلزامي الفراش ووضعي على مشارف اللوت، الآن فقط أدركت، وبعد فوات الأول، أن الصمم الذي واجهت به دوماً رسالتكم في الأصل في ليالي الصلي، هو ما أنصم ودميع، تلك الآلام الصغيرة التي تجاهلتها على الدوام إلى أن لاجتمعت فاتحدت ولحمشت جاعلة من نفسها جيشاً عاتياً قادراً على الانعطاف بي إلى المسصف الأحمر، إلى الموت الذي أجبرت الآن أطواراً منه للرض الأولي، استفعال للرض، إلى ملازمة الفراش، فالاحتضار، فمفاداة الحياة، هذا التصرف هو ما فطنته، وما أنتما الآن تنتقمان مني فيليالي وإلزامي الفراش ووضعي على مشارف اللوت.

\*\*\*

شرط التطبيب يمر أمامي، ينتابني الهلع مما جند لإنقاذ هذا الجسد الطويل دون جدوى، أسرة مستشفيات، أيادي أطباء، خدمات مرضات، جبال حقن وأقراص، علاجات كيماوية... ومع ذلك، فهأنذا في نطق الموت أقيم. أتذكر مرضي القرون الخالية، الذين حصدهم أمراض صار لها الآن علاج، ينتابني إحساس كبير بالذين كوني سامت من مرض سيئ وصل الطب حتماً إلى إيجاد علاج له، أتخيل أنني مت، وما مضى وقت قصير جداً حتى صار المرض الذي أفتاتني مجرد مرض بسيط لا يتطلب علاجه أكثر من حقنتين أو عدة أقراص، يا معشر الناس، إلي الآن، وإن أقيم أقيم بينكم وأدعي إلى زمكم، فقد جعل مني الزمن والكسل الذي يوجد عليه الطب حالياً مريضاً جزئياً أو زهرياً في القرن الماضي أقيم.

ينتابني حقد كبير على المؤسسة الطبية الراهنة، لا أرى في عجزها عن

مداداً سوى مظهر لكسل الإنسان الحالي وعماه عن الرؤية الواضحة، أصبح ما طبيبك، نواب داني أمامكم، يتأديكم بالأصابع مشيراً إليكم أن «مأذله»، وأتم عنه غافلون، لا ترونه ولا تسمعون نداه، ويوم تسمعون هذا النداء، راضعين أنكم قد اكتشفتم أخيراً دواء ما أودى بحياتي وحياة الكثيرين من المرضى أمثالي، ستجسكون على أنفكم، ستستخفون منكم، من بلاكتم وقصر تفكيركم، نعم، ستفعلون ذلك وكلكم في الإحساس بالذبح غريق، لأن الموتى اللعين الذين كان بالإمكان إقناؤهم أصواتاً وترنحات لا تنقطع رغم انقطاعهم عن الحياة، ستجسكونهم أصوات الموتى للغيبوبين، ستدوي بدواخلكم كما تدوي الآن بداخلي لفرط ما أتسمل من الحب بيني وبينها، يا معشر الأطباء، لكل داء دواء، ولكل دواء داء، لكن لا يسمح هذا الضرب من اللنداعات إلا بالعاقبة، لأن العاقبة قوم يستيقظون زمعهم ويفرغون من مياه هي عادية جداً في زمننا، لكنها تكون - أو تبدو بالأحرى - بعيدة جداً في الأزمنة السابغة لها. كل جديد ماله القدم، مهما يبلغ من الجدة ما يكشفه المرء ويثقل عنه لقب «عبري»، فهو سيصير عادياً في يوم ما...

تلاشى بدخلي إحساس الغبن، حلت محله مشاعر الشفقة على الجسد العلي، الشفقة، لأن للطبيعة في الجهة الأخرى مهام لا تنقطع: أمراض تخفي وأخرى تظهر، مسمى سيزيفي هذا الذي يسلكه الإنسان مع المرض. ليس الطب المعصري، في نهاية المطاف، سوى تغيير عن رغبة في مقرفة الحياة: مقرفة الحياة بمعنى منع أكبر عدد من الناس فرصة اللقاء على قدم المساواة، والحيلة بينهم وبين الموت غير الطبيعي، بينهم وبين الموت الكبير والمفاجئ، غير أن هذه الرغبة تخالف تاموس الطبيعة الذي اشتغل منذ المصور السحيقة إلى ظهور هذا الطب الذي يمتع نفسه بالمعصري، والذي لا يكتف بنبش البشر عن التصفيق له والإشابة بما حققه مثقالاً في تمديد متوسط العمر، وتقليص عدد الوفيات من خلال القضاء على أوبئة قاتلة يا ما قتلت: في الماضي، ملايين الأرواح البشرية دفعة واحدة: الطاعون، الجذري، الملاريا، الكوليرا، الخ. نعم، كان من نتائج هذه الديمقراطية أن تضاعف عدد سكان الكرة الأرضية بمئات المرات، وبما يحجم لم تعرفه البشرية منذ «ظهورها» حتى اليوم، بسبب عدد اللقاحات الإجبارية، والمتابعة الطبية، الخ. لكن هل هذا التضاعف تحقيق لذلك الرغبة إلى فائز الطبيعة الأول، وهو البقاء، لأفقر والانتساب الطبيعي، هو السائد حتى اليوم. ومن مظاهر سيادته كون عدد كبير من الأمراض لم يتم القضاء عليها بعد: فمرض الزهايمر يقعد حالياً ٢٥٠ ألف شخص في فرنسا وحدها، والسرطان وحده يجسد ستة عشر ألف روح سنوياً في كل دولة، والسيل يسوق من سكان المعمورة مائة ألف شخص سنوياً إلى القبرة، ناديك عن السيدا وأمراض آخر.

بهذا المعنى يكون مسمى الطب المعصري هو منح الحياة لناقدها أصلاً، إنه يجعل أناساً يعيشون رغم أنهم ورغم أنهم ألغى الطبيعة، يمد حياتهم بينما هم في الأصل موتى. تشرق في ذهني الحقيقة التالية: لقد مرضت لأنني غير صالح للبقاء، لأن الطبيعة سبقتني تصفية منذ ولادتي، كان لي موعد مع الموت منذ ولدت. كان موتي مقترراً في الطفولة المبكرة جداً، وما ألام عمري إلا عدد اللقاحات التي أجريتها، وترددي على الأطباء لمعالجة الأمراض التي كانت من

الإجراع بحيث أجبرتني على الاستعداد بهم إلى أن حل بي المرض اللعين الذي يقف أمامه الطبيب في هذه المرة جامداً عاجزاً، أتخيلني مت منذ ولدت، منذ كان عمري بضعة أشهر أو بضعة سنين، أتساءل: ما معنى الأوجاع التي فصلت بين موتي الخطي، موتي الذي كان مورجاً من قبل لكنه لم يتحقق بسبب تدخلات الأطباء، وموتي الحق، موتي للغر الآن، والذي يبدو أن أمر الحسم فيه قد تم بما لا رجعة فيه؟ ما تلك الأوجاع إلا فائض حياتي، فيه حياتية كبرى حظيت بها. يتوارى الغيب، أقبل أن أموت، أقبل موتي بمصدر رجب، أقبله بشوق، أقبل إلى أنني إن أمت يصرعني الإحساس بحيث لأردم حتى من طعم شوة الغداء بموضوع شوقي، أتسرق، حتى من معرفة أنني مت وبالتالي تخلصت من الآلام الجريحة التي تضطني الآن أطرافاً، أتسخط حسرة.

\*\*\*

مخطئ الخطأ كله من يعتقد أن مقعد المرض يكون في وحدة قاتلة، ومقعد المرض هو لاء الذي تزحف الأم مبرحة - كالتي تمزق الآن - بحيث تمنعه حتى من ترجمة تلك بقية الأعين، فأحرق أن يتواصل مع الآخرين أو يستجيب لطالب للجسم الأكثر أولية، كالأكل والنوم. ففي ملازمة الفراش يتحقق اللقاء الأكبر مع الذات، لكل امرئ موعد مع نفسه، وهذا اللقاء لا يتم إلا في مقامين: مقام المرض، ومقام الاحتضار.

لقاء المرض يتفاوت بتفاوت الأمراض، ذلك أن أدنى ما يصيب عوصاً ما من أعضاء الإنسان ما هو إلا نسخة (version) من اللقاء الفعلي لهذا الإنسان نفسه مع الموت الذي ما البشر سوى كانتات مندورة له. وأشد الناس لقاء بأنفسهم الأطفال الصغار، ذلك أن هشاشة صحتهم تجعلهم معرضين للأمراض على الدوام. وفي كل مرض يتحقق الاختلاف بالنفس والانتساب لها، وبذلك لا يمكن تفسير غياب كلام الطفل منذ الولادة (مرحلة ما قبل الكلام) إلا باعتباره انشغافاً بالنفس، اقتراناً بين الروح والجسد. لكن المجتمع يتدخل باللفة والضابط، فيحدث شروخاً بين المرء ونفسه، شروخاً تزدد بتوغل الفرد في الكبير... لا أن فقط أقبل أن أنني لم أعش دوماً إلا خارج نفسي، كنت أترهم أنني في صفة جيدة، وكما كان المرء سليم البنية لف جسده برواء من السيلاب بهذا المعنى فالمرض عودة إلى الطفولة، ولحظة الموت تعامل لحظة الولادة. أنا الآن لأن أن أموت، سأولد من جديد، أستسلم موتي بفارق العسير، أنا الآن لأحتضر، وفي احتضاري لقاتي بنفسي التي انتقدتها دوماً أو أجبرت بالأحرى دائماً على إقناؤها.

\*\*\*

أول ما خطر بذهني، لما أخبرني الطبيب بطبيعة مرضي، بالفرضية القدرية التي تنتظرني، أن أضمع حداً لحياتي. لكنني (والآن فقط أقبل ذلك)، كنت جباناً، ولذلك عوش أن ألقى بنفسي من سطح عارة أو ألقط أدوية قاتلة تستد بأمم وهي في الضلعة: سميت إلى عقد صلح مع الجسد واليوم عندما أفكر بين السيلاب إلى أنني لا ألي كونها في الفم متشابهين: سواء أضمع حداً لحياتي أو أسعي إلى العلاج، فكلا التصرفين لقاء مع الجسد لأول مرة. نعم، فيهما وراء لاختلاف النوايا والغايات الكامنة وراء اللقائين فهما يتلاقان متشابهين

التفتت بجسدي لأول مرة أملا في أن أعقد شبه صلح معه، وكنت أرمي من وراء ذلك اللثام إلى استعادة القوة، إلى التخلص من اللرض، إلى الاستمرار على قيد الحياة، ثم كل شيء، كائنني كنت أرى جسدي يمتدني، يعاقبني على القلبية التي أرسيتها معه من قبل، على الإمانة التي ألققتها به عندما لم أستجب للإنذارات المتكررة التي وجهها إلي قبل أن يجبرني على ملازمة الفراش.

ليس مرضي الحالي إلا رد إمانة بلخري: فقد أمنت جسدي من قبل، وما هو الآن يمينتي: أمنت عندما كنت أكل وأشرب وأسهر وأحسني القهوة بإفراط دون أن أكثر لما قد يترقب على ذلك كله من متاعب: كنت أراكم «الإمانة» في عضواي عدة أعضاء مني بعمدها بما لا تقيته، أو إكراهها على قبول ما لا تقبله... كنت أنهم... أن أخذ هذا اللون شكل ورم كان جسدي يروح تدريجيا تحت الرض إلى أن أخذ هذا اللون شكل ورم خبيث، هيئة جسد (مشوه) دخل الجسد الأكبر، قنبلة بدلخلي يمكن أن تنفجر في أي لحظة فائتي على إثر انفجارها حقيقي...

أما الإمانة الأخرى، فكنتي لأن أؤمن الفرائش، أسعى إلى الشفاء، لا يوجد لديني دواء: قد عاقبني جسدي على القلبية التي أرسيتها معه ناسيا أنني منه كنت أستخدم الحالة التي غابت عني إلى الأبد، وهي الصحة التي أحاول استعادتها الآن. كان الإمانة التي أنفقتها في جسدي الآن رسالة تقول لي: «بما أنك لم تمنعني أدنى اهتمام ما أتى أعمنتني، فلا حاجة لي بالبقاء، عما قبل سأرحل، وببرحلي سأسلك ما أنت إياه، سأحررك من مقومات الحياة، ولقد استعد جسدي فعلا للرحيل، وأخذت بواند هذا الرحيل في الظهور من خلال الأعراض التي أشكو منها.

لقد قشلت كل مفارقاتي الأخيرة مع الجسد، إذ لم يد لي أي إجراء علاجي: أنا الآن بين يديه، نحن الآن مجتمعان، من يتقدم، ولانتماع شكلان ربما سارحل دون أن أعرف على أي شكل سيستقر، لأنه متى استقر على شكل كنت فارتت الحياة. وكان الإحساس والفكر قد غابا عني وغيت عنهما إلي الأبد:

الشكل الانتمائي الأول أن أموت دون أن أخلف لسلالتي أي أثر من مرضي، وإلى هذا النوع من الرضى أتمنى أن يكون انتمائي، فشلي في العلاج (أو الانتماء الأول الذي لفته بي الجسد) هو أيضا لقاء بالنفس، بل هو تحقيق للقاء الأسمى بالنفس، ذلك أن كليتي جل في الآخر بحيث صرنا وجهين لبعضنا، فإني الآن ينصفي عودا إلى حالة الطفولة، إلى مرحلة ما قبل الكلام، هو انصفاصالي عن المجتمع، بل ربما هو عودا إلى رحم الأم، ليس الأم البيولوجية. وإنما الأم الكبرى التي تجسدها الطبيعة. الرض رحيص والوت جميل، موتي مكافأة لي عما رزحت تحته من مرض طوال فترة لزومي للفراش ولحصاري كأن الطبيعة... الأم حنت لي الموت باعتباري طفلها، جردا مفقودا منها. فأرسلت لي رسالة... هو الموت، كي ينتشلي من المجتمع ومن الحركة. بهذا المعنى يمكن اعتبار فشل العلاجات الملاحية أو انتقام الجسد مني نجاحا وريحا للطرفين معا: للموت وبلي، وللطبيعة ولجسدي.

أما الشكل الانتمائي الثاني للجسد فهو أن أموت وأخلف لسلالتي أثرا من مرضي لسلالتي، في هذه الحالة لن يكون الموت زوفا، لن يتحقق اللقاء بيني

وبيني على أفراد، لن يبعثني إلا باعتباري جزءا من جماعة، بدلا عنها. في هذا المستوى، كل شيء يكما لو كان هدف الموت هو أن يبعث بي البشر قاطبة، أن يحوهم دفعة واحدة من الوجود. لكن بسبب من عجز- ظلت معرفته إلى اليوم عاقلة- فإن اللقاء بين الموت وبين البشر لا يتحقق دفعة واحدة، وإنما يتلاحق: يتحقق في فرد من السلالة، هو البيت، هو الأب الذي يخلط مولودا بظل في صحة جيدة، لكن في يوم من الأيام يأتي الطبيب ويقول للقول: «أنت مريض بسلطان وراثي، لقد ازددت وبذرة الموت الفجائي موعدة فيك»، وغور لصحاء الأبن من الوجود يتحقق اللقاء من جديد مع الموت... والنموذج الأصلي لموت هؤلاء المرضى هو الصراع الأبدي بين الإنسان والموت. الموت لم يمت إلا أفرادا دون أن يبعث النوع البشري لحد اليوم. هذا النوع من المرضي يحملون هم البشرية جمعاء، بمفردهم، ذلك أن الموت تجزيئي، ومهما كبر عدد الوتي الذين يموتون لحظة واحدة، وفي مكان واحد، فإن لا أحد منهم يموت كما يموت الآخر. لا أحد يعرف من إذا كانت تنتخب أحاسيس وأفكارا مطابقة لجاره وشريكه في الموت أم لا.

رغم أن الموت يصيبنا جميعا، رغم أن لا أحد منا يفلت منه، فنحن نتطلب عليه من طريق التواضع والتكاثف. والتواضع في نهاية المطاف محاولة إفلات من الموت، محاولة يجريها البشر رغبا عنهم، يقوم بها ما يمكن تسميته به العقل البشري: أو «العقل الفريزي»، وهذا العقل هو الذي يسيرنا، وليس الثقافة أو اللغة أو المجتمع، هو الذي يدير حياة الأفراد، وربما هو الذي يورع علينا الأنوار إذا اقتصرضنا موتا إن هو لا تقديم أو تأخير لكل واحد منا، يجريه العقل الفريزي، في لعته مع الموت.

\*\*\*

نقف للموت معتم، أنا الآن في منتصفه، يزداد ترنح المراتين، ترتفع جاذبة الفقرة المجاورة، أريد أن أنكم، لا أقوى على الكلام، أريد أن أنقل كل ما يروح في ذهني من أفكار، لا أقوى على الكلام... أتأرق أنا وإحساسا بالعين. ذات يوم، كنت مازلت في صحة جيدة، وصليتي نيا موت أستاذ زميل في كلية الآداب نمكاس. فصمتت، في الليل استيقظت وسط كابوس، رأيت نفسي طريح الفراش، عن يميني امرأة كانت تقول: «كان شقيقه قلعنا ثلج، الله، إيني مسكين يموت! إيني يموت...» وعن يساري أخرى اكتفت بالترنح والندبيب. يومئذ استجمعت كل فرابي، فاستمسكت، وفقرت صبارها لأجنتي في فراش النوم وحيد. لم يكن ثمة امرأتان ولا أقارب، قدت لي القور، فكتبت نصا، أروي فيه الكابوس على نحو ما عشته، ووضعت له عنوان: «لغة الأعضاء»: من تغافر للرض، لكن الآن! أنا الآن أيضا وسط الكابوس نفسه، عن يميني امرأة وعن يساري أخرى، الأولى أهي والأخرى زوجتي، تروج في ذهني أفكار أعق من كل ما كنته يومئذ، لكنني لا يمكنني الآن أن أقل أي شيء، مما يروح في ذهني، استمسكت مرارا الكلام، لم أستطع الحراك قيد أنملة ولا تلفظ كلمة ركيعة. أعرف حق المعرفة أنني الآن، خلافا للمرة السابقة، على غتبة الموت الفعلي من جراء مرضي عضال. أحس بالمأساة، تمثيت لو أنني لم أواد، لكنني لو لم أود لم كان لهذه الأمنية أي معنى، بله وجبت بدلخلي أصلا، إنني أتأرق.

هذا ما كان يقوله لشقيقه ولبقيق شقيقته. رثته الأخرى التي نزلت من صدره، والذي جاء به إلى هذا الحبس الانفرادي وتركه وحيداً لتقصير السقف للنساقطة ونيران الأرض الشاملة

تعاونا وتقسما الشقة، وودع سمير يتيهوان ويأخ وموزاوت، وزعق مع الآلات الموسيقية اللطيفة، وصراخ الحديد، وراح يذيع الطيور التي زقزت في سدرته عمرة، ويطلق الكتب، ويسهر طوال الليل في التأمل التي يحسم فيها بالآلات، والمكبرات الضخمة تهز المكان الصغير، والعيون الكثيفة تحرق في الرقصات، وسحابات الدخان تفصل الجلود وأنثياب بالكريون.

- سمير ماذا فعلت بنفسك، أخي حبيبي كل هذا السهر، وللجيء في الفجر، توصلت إليها إلى شققهم، ثم تنام إلى الظهيرة وتسلم وتبصق طوال العصر، ثم لا تشك ثم التفت وتسئلي علي عيني وخيزي!

- يرد سائرا:

- أأذه عيشة نحياما؟ أطل متى تهدر مواهبك لدى باخ... ماذا تجدي مثل هذا للموسيقى العنيفة، الحالة، السابحة... وسط هؤلاء الأجلاف، اللتيوس القادمة إلى حظيرتنا من كل حذب وصوب؟

يعضني حاسلا طبلعة الضخمة، ويسكر في الجبار، وييق، ويعزف، ويتشكى بطق ورد بلاستيكي، ناعم مثل الوز، ملوث بالبصاق والسمل، وكل يوم يتمنى أن ينفني أمام هؤلاء السكاري الشقيين، وفي الفواصل، بين رقص النسوة، في لحظات تهيئ، وتجفيفهن للرق واللباب، يعط الفرصة ليفني أغاني لا تطالع سوى للتأدق الفارقة والطب للهروبسة، يفرد في بيت الراحة، ويعزف ذكريات وأظافره، وليس شمة صدق أو سوي، ويعود إليه في عبة الليالي، والفجر رمز لدم مجهول في السماء، ينبسط على الفراش مسلما إياه قطعا من رثته.

يريق ليايانو مرعوبا:

أعزف! أعزف! تلك تقدر فداه المنسيين في الخزان والظلمات، أعزف! ربما تتوقف الشقيق في الأبدان، وينام الأطفال في حرك مبهدين بالأحلام، أعزف! وأسلف عظامك وأغزما في الرمال الصغراء الزلخطة على الأرضة، أعزف، ولأحسن لك الشلساط على الدرع، وأنت تتلمس دمه، ولا مبالاة، أعزف في هذا العرق الكامل، شمع علاماته النائرة الأشلية بين هذه الأسلاك والأفلاك، وجوها من الجبيلات اللاتي أحبيتهن، وهرين من يدك إلى البهيرة الكبيرة والقصور والحانات، أعزف وجيبك فاض بروحه فائضة

- ٢ -

- يا أخي كريم، أقم تشبع بعد من هذا الجوع كله، سرير بارد، وعش عقم، ولاجة تفتني بالصرايين، وهي علم بالأغراب والدخان والزحام والانقراض... نال، طالع ما أنا في الآن: شمة راسمة قرب البحر، وصديقة جميلة، وما لذ وطاب!

جانبه الضحية من السقف عنيفة حادة، راح الأطفال يلعبون الكرة على ملعب رأسه، الجدران تهتز، والصرخات تسرب من الشقوق، والضحك يصير زيفا في جلده يتعلم إلى دفتر التوتة وإسلاكه الشائكة لا تمتلئ بطيور الموسيقى، يتصاعد الصراخ في الأعلى، وتترنح القصور الصفراء من السقف نحو، ثمة خطوط دلكة كثيفة على الجدار، كأنها ثعابين نائمة في الرمال.

تنزل أصابعه بقوة على الليانو، شلال من لأشور يتغير من الفضاء نحو الشجر، تتصاعد أمات غريبة حادة عنيفة وسط الصياح وضجة السيارات والكرلجات، أصابعه تجري على للكعبات البيضاء المشافة عساوير ممزقة، لا تكف عن الرقرفة، والنزيف، والتخليق، ارتجافات تتصاعد، وكبوات تنزلق إلى قعر الأرض.

تنفجر الضحية فوق، وبدا إن شجارا اندلع بين الصغار، هناك رفس عظيم على البلباط والعظام، أخذت خريطة كبيرة من القشرة تهتز، وحدث تبمع في كرة السوائل الكريية في روح الجدار.

توقف، فتح النافذة بعنف، أطل لأويا عنه إلى الأعلى، كانت السماء محاصرة بين عمارتين، أسياف تمتد هذا، تركها العمال نازفة بالاسمنت والماء، ومكيفات تهدر هناك تبول وتقع على الطرق والرووس، وزرقة السماء لم يرها أبدا، عبادات من الرمال والغبار والأوكسين القالب ولعل النار، يصرخ، ويصرخ، ودون أن تفتح النوافذ، أو تخط الضحية، أو يتوقف العويل، أو يسلم الصغار رأسه له، يدقون بأحذيتهم على قشرة دماغه، تتصاعد أصابعه في الهواء.

يضع شيئا فوق جسده، ويتجره نحو باب الشقة، كانت صالته ممتعة، فارغة من الأشياء، الكلام، يصعد إلى الطابق الأعلى، يرى غابة من الشمال والأخذية والصنادل، مدينة باكنتانية كاملة تجتمع فوق روجة شاكية سلاحها، نائرة رواتع الدمن وعطن الأسرة وأنثياب البولوة.

يضغط الجرس بشدة، يطلع شرطي نزع نصف دلاله، ويصدق فيه مستاء، ليس شمة لغة بينهما، ويظهر وراه ذلك الحشد المخيف من الصغار، ونسوة ذوات لجساد ضخمة.

يشير إلى الأطفال، الذين بدوا حلوين راتعين في هياكلهم المزهرة بالضمك والورد، يلق على رأسه، ويشير إلى أوزانه وبياناته وغرفته والجدار المنتشق. ينزل والضجة خفت قليلا، والأخذية المتهتركة الكثيفة، والوطوية الشمتلة، والهدوء للراوغ وغاريت الشقة، واليانو البارد، طربت أنامل الروح.

- ٢ -

- يا عزيزي، يا حبي، دعني أؤلف وكف عن هذا الضجيج النجاسي!

★ قاص من البحرين.



## الموسيقى

عبدالله خليفة .

يرمعه برثاء، البدة والهاتف النقال والسبيرة لم تملأ شقوق هيكله الخاوي،  
يخاف أن تكسره الرياح والازجالات والسجائر والسيور.

يضيف

- وجدت كل عصابة مناسيبا، عزف راق في مطعم ومشرب محرق تستطيع أن  
تتلاعب بالبيانو أمام أولئك الضعفاء، متجذرا ثلاثا من المصافير والكثاري تسجد  
لك.

كانت الشقة فارغة، لم يبق إلا البيانو وكريمي صغير رفيق بها، أخذت  
أجراس المالك، والباقة الذين تسلف منهم، والأصدقاء الذين نسي ديونهم،  
تصير أوركسترا الأمم اليومية.

تأمل روحه في السماء وهي تتراقب إلى الحمى  
في عتمة النور المفلطح راح يصرخ. لماذا تعزف على ضوء شمع، ولماذا  
تصغر جسدك ليترن؟ أكتف بكل هذه الأثمان البتة في التابوت، والفرق في  
بركة الأصوات، كفى، كفى عد إلى أهك، انزل إلى الحظيرة، فكاف جريا وراء  
هذا اللباس الفضائي!

يترنج، يلوح مهددا الخصمه الرابض في الظلام، تفوق أصابعه في تنور  
الموسيقى، تصرخ عروية وهي تسير إلى المصم، ممثلة بالانفجارات وتتطاير  
كثل من النار والجر في الجليد الشهي، فيطير فوق مستنقعات الضفادع، ثم  
يترنج متأثرا، جاثما، يرم من الهواء الساخن الرطب، شبه عار، مضوا بالفرق.  
نظرات الجيران الأجانب تحقق فيه بدشة وهم يصعدون إلى شققهم  
ويفتحون الأنوار والمكيفات.

ذهب إلى المطعم والمشرع عازفا، فوجدته معاطا بحديقة جميلة، وبنت القاعة  
واسعة وأنيقة، وجثم البيانو بعيدا عن الباب والحضور، مطية خطواته لللائكية  
مسجلة شغرية، فراح يبدن بجلامه وبأغنيات العشاق الكبار ويجره له.  
في بضعة الليالي القليلة تلك، حلق وأعاد النور والكلام للشقة، والطعام  
والنوم لجسده، وكون التماعات لمقطوعات ولحت تتشظى بين عزف السماء وتزف  
الظهييرة، وسعد برفقة مطربة شابة أخرجت حنجرتها طوال الليل للسهارى.

ثم فوجئ في ليالي الفصل برحف مخيف: حشود ملأت القاعة، وغز كأنها  
موج من الأشعاب الدامية، ضحكوا من رفرقة البيانو، ضجوا من عشق  
النوارس، ضجوا للبعج، واسترحلوا حين وضعوا شريطا ملونا تحت خصر  
الغنية الرافضة.

كان يتطلع إلى ذلك الحشد ذي الأنواء المفتوحة الذي يلتهم ألعاب  
والمكسرات والدفان، يضع أشوطه من اللال على أعناق الرافضات، وينهض  
متفكرا وشائنا ومدعيا وباكيا، يفرق بيماء الشبيشة، يترنج في دورات المياه،  
ويضيئ لأشعابه ورووسه وجيوبه في الرفق، وكرامته في الشوارع.

أعزف للسكارت، وأسن الكشترنور، وسيمفونية للزمامير، وركض للبعج في  
البحيرة الذهبية، وأرتب من هذه الأيدي الفظة تنقض على الصدور البضة،  
وأفارس الشهوات تحمم وتشر التردد تالا من القصور تنمو بين الأشاء،  
والمختران وهي تنفض تحت أقدام المعاهرات، وأنت تسقط بين الأثرة والفضور  
والحضور والخصور والانقراض، تترنج، والليالي تدور، ولا فضة أمطرت،

وتعبد للشقة كل فجر تحمل جميع الطبول، وأيدي الفخار، ومثل من اللارة لا  
تتكلم إلا تحت نافذتك، والسيارات لا تتصل بطايراتها إلا عند سيارتك، والعمارة  
لم تكتمل والمسامير تتحول في عكك، أعزف دمك!

- ٤ -

ماذا يريد الليل أن يقول؟ لماذا يمدد جسده كالزغول، ولا يقول؟ لماذا ينس  
كالنول ولا ينس؟

يجلس على مقعده وراء الآلة، المسحابة للعدنية التي تفيض بالنعابين، يرق  
بأصابعه على أسنانها فتتقيا الموسيقى والأرداف والتأوهات وتظهر النسوة  
يهززن أشدهن لللال بالورق، وتنتقم السماعات الضخمة بالانفجارات الهواء،  
هنا تقوم الديبة باللفاف، هنا تقال أفراس البحر القمر.

شقة: أمثلات بالاثاث، وعظامه بالحم، وأذاته بالصمم، وقلبه بالحصر،  
وصدوره بخران للحم.

يرى لأهه متخفيا على فراشه، ظهر جلاء دموي في رثته، انزعج نصف  
هيكه، وراح يبيكي كلما ألقهم ضلعا، حتى تسلمه أخيرا جريدا من نظرة غارة  
في العدم.

في غمرة الذبح اليومي، والفرحام، والصراخ النحاسي، وموت العصفابر،  
يقاد إلى الأجزاء الأخيرة لأخيه، ذك الفرس الباقى من الفضة.

هوذا يعود إلى الشقة، ليس ثمة سوى البيانو على ثلة من نور، أحجارها  
تتكلم وسط الخرس:

أمة تتصاعد من الشرق، ثقب أسود هائل يبتلع الورق والوجوه، أمة خائفة  
تتسرب من الأرض.  
يجثم على البيانو.

أصابعه تتلمس جسد حبيبة، ينزل لأهه إلى قعر الأرض، تتبرع أصوات  
وأغصان، تأوهات خائفة لمحاربين مقتولين في اللن، أصابعه تنق بضفوت،  
والروح للحبوسة تتقلقل في المياه، أمة حادة تتصاعد من الشرق، ويصمخ  
التلاميذ في الدروب، ويتبدو الجنزلات بيبة في فضاء الحرية، وتتفجر للوسيقى  
بقة: ضربات عنيفة تتصاعد، مطر يهطل، عواصف تضرب الأرضة، أضواء  
غريبة تتدلق، كم نهار جاء، كم ليل مضى، وهو مربوط في عزف الربيع، لماذا  
توقف الضميج داخله، وجلت السكينة؟

خفوت عميم في الشرق، أمات خبيضة، زفرقة عصافير أخيرة قبل  
الرباص، الأيدي اللدوسية لا تزال ترتعش، ضربات ملانة من ((السي))  
للعدية، الركض في كل الجهات، انطاعات مدوية، تدفق للاقتاض، صمت،  
صمت مريع، «الدوى» الخائنة توقفه وتزحف، كم ليل جاء، كم نهار مضى،  
ومطر الدم والنور يتدفق بلا ألق، يتدفق إليه الشرطي وأولاده وسنائه، يتفق  
البيانو، ينهمر السقف بالأشلاء، والأصابع البيضاء تقول، الضرب يتصاعد  
على اللباب، والعمارة تتقلقل بالصحر، وأخوه في فضاءه البارد يلوح، ومسامير  
البناء تحفر رأسه، وهو يعزف، الأولاد يقفون شرعه، وهو يحمل البيانو في  
الأثرة، يبق...

إذن، لا بأس من مرة أخيرة نجتمع معا، لا لنكفر عن سيناتنا التي غطت وفاضت، فقط لنترك لأنفسنا ذكرى نصف سينة.

ولا بأس أيضا أن نشترك في دفع الحساب لمرّة أخيرة هذا الذي دفعه كل منا فيما قبل على حدة.

حول الطاولة تجمعتنا بدونها.. ولم نشأ أن نترك لها مقعدا فارغا كما كنا نفعل من قبل، كان كل يحرص من خاف ظهر صاحبه أن يفسح لها بجانبه، وعندما تفوح رائحة الشياط، نضع مقعدنا في مواجهتنا، ونحن نصنع قوسا مريرا للمشاهدة

ولأن رشيدا كان نحيلًا بما لا يكفي لصنع شيش طاروق، فقد أخذته، وهو يحمل غرامه على أنفه، وصعدت به إلى المقطم، وقال لنا وهو منفوخ الصدر أنه نل في عينيها حين رآها أول مرة، وأطال النظر كثيرا، فوجدنا تهتسم ونحن تقدم إليها تسبقه شجاعته في غزو قلوب البنات وقدرته التي يدعيها كل يوم على لهف أي واحدة يجب بها بادئا حديثه بفلسفة الجسد في إزالة النكد، قال لها وهو يبتسم، ويلوح في عيوننا بلهجة المنتصر.. ابتداء أنت جميلة، تركت له البداية، وأمسكت وحدها بمفاتيح النهاية، ونحن حكى لها عن الجماع التي يعلقها في رقبته، وخاتم أصبعه، دهرجت ججمته بقوة من سفوح المقطم، ولأنها في هذه اللحظة لم تكن ترغب في إيلامه، فلم تشأ أن تصنع من قلبه النزق كيلو

كفنة بلدي يأكلانه معا، فقط اكتفت أن يدعوها على السجق في باب النصر وهي تملس على رأسه وتبتسم. منه لله رشيد.. فعندما أراد الانتقام منها. لم يجد غير خالد أمين. الصعيدي الطيب.

هل كان رشيد يقصد أن يعطي خالد أمين حقنة شرجية كالتي أخذها، ليدعو عليها خالدًا وقد يكتس عليها السيدة زينب، والحسين.

ولأن خالد كان سمينًا بما يكفي، ويأكل خمس مرات في

اليوم يعد الصلاة مباشرة، فقد صنعت منه فته كوارع، وخين دعاها في اليوم الذي قبض فيه راتبه على عشوة كباب على الفقم، شاهد قلبه مندفسا في الطبق فوق قطع البقدونس مباشرة.. حين سألته بقتة لماذا لا يتزوج ابنة خالته المتقوفة في صنع القطير، وأنواع المعشى، وحين انشرب قلبه في حلقة، اكتشف أنها دفعت الحساب ومضت، لم تفعل ذلك مع آخرين ربما لطيبة قلب خالد، وحتى لا يتضاعف الألم مرتين بفراقها، ويدفع الراتب كاملا.

منه لله رشيد، قال له هشام، أنت الذي وضعتنا وسطنا، وعليك أن تخرجها، وكادت عيناه أن تطفر، وقتها فقط

أحسنا أنه يجبها أيضا لكن حين اصطحبها للجواهرجي، وطلبت منه بدلها الذي يكفي نصف الأمة أن يكتب الشبكة باسمها رماها في وجهها وتركها ومضى، لم يلمه أحد منا على ذلك، فقط عمرو نبيل دارى خجله لأنه الوحيد الذي تحاليل على الموقف، وقال لها وهو بهز ضحكته السمينية، وصدره المملظ

( فلنكتبها باسمنا نحن الاثنين يا حبيبتي).

أخرجها وابتسم. لكنها حين باعته وفسخت الخطبة توقف عن الابتسام والتهام الطرب الذي يليق بمقامه فكسبنا صديقا جيدا.

حاولوا أن يداروا خيانتهم في خبيتي التي بانث في عيونهم لأنني كتبت الشبكة باسمها وفي المساء، ويسمى نتبادل القبل في التليفون نجبرتها بأنني فسخت الخطبة، وتركنا لها الشبكة جراء فعلتها.

منه لله رشيد، وهو الذي أخذنا للمقطم، وألقى بنا من هناك رغم أنه الوحيد الذي لم تأخذ شبكته لأنه أصلا لم يقدم لها شبكة.

وحين انتهينا من جلستنا الأخيرة، أخرجنا محافظنا لرفع الحساب شركة كما اتفقنا كان كل منا يداري صورتها التي تكاد تبرز من محافظته وعيوننا تتطلع إلى السلم الذي يهبط بالقدام إلى المقهى الواطئ.

الشبكة : حلي ذهبية تهدي للعروس يوم زفافها



**بقدونس**

**وحيد الطويلة \***

\* قاص من مصر

## ١ - كلب الشاوي

قرر الشاوي (١) أن يذهب للضييف بعد أن رأى تعب الوصول واستكالة الحكمة ياديين على وجهيهما، حيث يسكن في ضمن ضفة مرتفعة من الجبل مع عائلته الصغيرة وقطيع من الشياه وكناب.

وحيث كان الضيفان فوق صحن العشاء، سمعا عواء، ذنب ثم ناح كلب الشاوي وكأنه يريد عليه، لم يلتفت صاحب البيت إلى الأصوات، بيد أن الضيفين اهتمتا عن مد يديهما حتى يقطع فخذاً كاملاً ويقدمه للكلب، ولأنه تعود أن يعطي الكلب ما تبقى من فضلات صمونه، فقد رفض تقديمه عليهما، ولكن تحت إصرارهما، خاصة وأن ذلك الصوم الذي يذم عن حكمة دمية، بدأ يتقد بقوة في عينيها.

وحيث استمطق صياحها، حيث نام هو وضيافته في مكان واحد، وجد كلبه ويجانيه ذنب مسجوج فوق الأرض وتحيطهما فئتان حمراوان، وقد بدت ضربات الأثياب عميقة في عتقيها.

لم يبد الضيفان ما يثير العجب أمام حيرة صاحب البيت، وحيث سألها بصرار عن نصير لما حدث لأجابه أحدهم « لقد سمعنا الذئب ليلاً أمس وهو يقول للكلب بأنني سوف آتي اليوم لأضطد فرستي، وأكل الآخر

» فرد عليه الكلب بأنه إذا أعطاني صاحبني وركا من صمص ضميغه فلن أسمع لك.

ازدادت دهشة صاحب البيت والضيفان لم يزيده شيئاً على قوتها.

وحيث ودعها في طريقها للصخرى، حيث تلتقي الأودية بهياكل الجبال، التصفت في عينيها آثار نضرة غامضة بقيت طويلاً تحول في وجهه قبل أن تختفي.

## ٢ - غفلة الساحر

حين قرر كبير السحرة بعد أن توب، ويهوي بضربة السيف على عبق أسطورة السحر في عمان، كان عليه أن يصل إلى حيلة

ليقطع بها الفرصة للوجود في سوق تزوي، التي يستغل بها ضحايا السحرة هناك، حيث تتم الزاوية عليهم قبل سحبيهم تحت الستارة التي تخفي بهجة الضيافة والأكل، ليصنعوا بهم ما يشاؤون من خوارق.

ولأن تلك الفرصة لا يمكن قطعها إلا بيد أصحابها، فلن مشقة البحث عن حيلة أخذت وقتاً طويلاً في رأسه.

ومثل هذه للعار كانت معروفة بين الطرفين، واقتبان الخروقات في التعامل مع الضحية، حتى أن سوقي ذلك المين كانا مثار العجائب في مسخها وإيادتها، فحين يأتي سحرة تروى فعل خارق في ضحية ما، وتنتشر بين الناس، فإن سحرة بهلا لا بد وأن يظهروا بشارقة أكبر، وتشتعل اللعنة وفي ميدان الضحية وحدها، دون أن يبال السحرة في منها، وحين قرر كبير السحرة في بهلا التوبة، والامتناع عن لكل لحوم الناس والعجب بأزلامه كان ذلك بمثابة فتح شرخ عميق، وسابقة مهدت تصدع

\* قاص من سلطنة عُمان.

## وديان صناعة السحر في عمان.

كانت حيلة كبيرة للسحرة في أن يتحول إلى ضحية، ويذهب إلى تلك القرية، وحين تدخل المدينة لم يتعرف عليه أحد من تزوي، حيث بدى ملشاً وفي لباس ألبو وعيناه تشعان بالبخر، وحين اقترب من تلك القرية، وجد ظلاً واسعاً تتوسه حصيرة سلفية يتوسطها صحن تمر ودلة قوية إثناء تعوم في مائه ثلاثة فلجان متلومة الحواف.

اقترب من الظل يحترق وشي ركنيته ثم مد يمينه على الصحن وعيناه تدوران في محجريهما دون توقف، لن ذاك اقتربت أروعة ظلال من خلف جدار طيني قرب القرية، كانت تظهر أعناقها في الأرض الرطبة وهي تتلوى وتهمس في جمل صامت، وكبير السحرة يراقب تلك العينين الساطعتين ما يدور في ذلك الخفاء.

وحيث انزاح أحد الظلال عن مجموعته مقتربا، عرف بأنه الساحر الذي رست عليه يمينه، وحين ظهر ملامحه، أخفى كبير السحرة عينيها خلفها بهز القفزة الأخيرة في فئجان اللقوة، ثم رفعها بدمعة واحدة إلى حلقه وفي هذه اللحظة اصططمت عيناه بيمين الرجل القادم، ففكر في هيئته فيأله الآخر القفزة فأرجا أسأريه وبغيت وهو يقترب.

حياء كبير السحرة وإقاء، ثم أجلسه بجانبه، ودار بينهما حديث طويل، قبل أن يقترح القادم ضيافته للعشاء في بيته قبل ذلك عرجا على للسيد الكبير في تزوي للصلاة، حينها

تهالط الغروب وبدلت جميع ظلال المدينة بالإتسحاب.

تقعا بصمت في شارع نضيم من خلال الأضجار الأنوار الساقطة في النجوم، ثم انصرفا في زقاق ضيق تلطفه جدران اللبن والظلام من كل جوانبه، وقتاً أمام بوابة خشبية وبعد أن طرقتها صاحب البيت خرجت امرأة عجوز يتقدمها ضوء سراج واهن، رفعت في وجهيهما ثم أودعته يد صاحب البيت الذي تقدم يتبعه كبير السحرة بخطوات ثابتة، أجلسه في غرفة صغيرة ووضع القنديل على مظهره وخرج.

بقي كبير السحرة وضيافته ترقصان بشتما متسارعة وعيناه تتفحصان ما يضيئه مدخل الغرفة على ألسنها، حيث ظهر الظرف النصف الطوي لسلاح قديم، وصفة من (جزء عم) محشورة في جوفه، وكتب داكنة، وخيط عكويك بدأ يرتشش، وفي الأرض ظهر الجزء، الأمامي لحصيرة السقف، وفي دائرة القنديل بدأت تحوم بعض الحشرات الضمعية إلى أن يبدتها خطوات صاحب البيت الذي دخل وفي يده إثناء من اللق وضعه بصمت ثم اختفى، تزاويت تشمتان كبير السحرة ثم أغمض عينيها وفتحها على الإثناء الذي ارتفع مثل روعة تسحبها خيوط خفية لتلتصق متقلبا على السقف وصفتة للرق تتلأأ منه دون أن تسقط.

دخل صاحب الدار وفي يده صحن من الخز، وحين سأل عن إثناء اللق أشار إليه كبير السحرة بعينه الجاحظتين إلى السقف، والتشمتان تهاج من بين شفتيه دون صوت فابغته هالة من الذعر، لكنه تراجع إلى شق مماثل في جدار الغرفة، ومن كيم هناك أخرج حقة من الرماد وشراها في جسد الشيف الذي تحول في لحظات إلى (ندبة) (٢) وحين تقدم صاحب البيت ليأطاه رأى جسده يتحول إلى (تاشمة) (٣)



## قصيرة

### محمود الرحبي \*



ويرتفع معهم إلى بين شفتي الحشرة إلى بهلا.

خرجت الدببة خفيفة من الباب، وطاروت مرتفعة فوق النخيل والكثبان، مسافلات طوية رجة القاعش في نهما.

وبعد أيام من صرخات المردة العجوز، ويحث مسخرة نزوى عن رفيقهم المفقود قرر رداء منهم الذهاب إلى بهلا لثلاثة كبيير المسخرة هناك، وحين رآوه عرفوا بأنه ذلك الذي جاء مستترا في هيئة الضيف إلى نزوى، فطخوا منه إرجاجا رفيقهما، وحينما رماه إلى أرجلهم في هيئة حبة تاشع استنكروا صارخين، لكن ما لبثوا وأن استكانوا ورجوه أن يرجعه إلى بيته الأولى، رفض كبيير المسخرة مستنكرا مضايقه الضيوف ومستهزهم من قبل المسخرة، ومارضا شرطه الوحيد لإرجاع رفيقهم للمسوخ، وهو أن يقطروا تلك الفضة التي يستعمل بها الضمايا، تردد مسخرة نزوى ودرل بينهم خرج كثير قبل أن يقطوها.

### ٣ - مسخورة الرمل

حين مص الأصبع الصغرى من الكف للارتخي، مصقته والحة الرزنيق التي كانت تفوح من أرجاء جسدها، ولأن السلحور مذاق ذلك العنصر لا يلائمها، فقد تركها في إصماتها، وبجانبتها قبر مفتوح، وفر هاريا.

وفي الصباح كانت امرأة من البدو ترعى شياها. حين شاهدت طفلة تائهة وقد جفت خيوط الدمع في وجهها الربط واختمت أنفاسها من شدة الخوف، فسمعتها في صمت، وكان يعيش معها زوج خرف يترك خيمته عند الفجر ويمسيح هائما بين الرمال، وحين يعد، لا يلتفت إلى أن طفلة جات إلى تلك الخيمة وبقيت سنوات فيها. وحين كبرت تلعت الصبية كيف ترعى الأغنام، فتركها المردة تسرح وحيدة في المراعي.

وذات يوم وهي تجاهد في صف قطع الغنم المبعثر أمامها، ظهرت امرأة غريبة ولذت ترقبها من بعيد وكلما اقتربت اتصت سمات الدفشة في وجهها إلى أن ركضت تاحيها واستصنفتها في لهفة، ولأن الصبية بدأت تنسى ملامح أمها، حيث إن سنين طويلة مرت على فرقتها، ولكنها وهي في وهج تبيل تلك المرأة لها غاصت في أعماقها رائحة الأمومة واستقرت مثل صدمة لا تحتمل في صدرها.

وحين ظهرت امرأة البدو ورأت الصبية بين يدي المردة الغريبة استلشتها بفرقة وهي تصرخ والغريبة تصرخ بدورها، إلى أن ظهر من بين الكثبان مجموعة من الرجال وسعوا نثار الرأتين فارتقروا.

ادعت كلال الرأتين بأنها ابنتها، والصبية ذاهلة، تنتزعها رائحة الأمومة ويشنها عزم كلال البدو على ردها، وحين ظهر رجال نخورين وكثير من النساء للطف ببيوتهم على الراعي، فقرروا الذهاب إلى القاضي الذي يسكن في مكان قصي، من قرية بعيدة، لذا فلنهنه حين وصوله إليه - بعد أن استعانوا بدواب الأجرة لحملهم - بدوا وكأنهم قد سمحوا ستارة الليل وراحم، ونشروها في سماء تلك القرية، حيث بدأت النجوم تتمازج في ليلها، فخللت القاضي لكثير النجمات مسفوعة، وأمر الرأتين أن يرتابنها طوال الليل ويحفظن للسانة التي ستقطعها في طريق السما.

بقيت للرأتين شخصتين إلى تلك الليلة وامرأة البدو ما لبثت وأن داعب النحاس عينيها فنامت.

وحين استفاق القاضي لصلاة الفجر، سالها عن مسار النجمة في السماء

فلجانبه يوجه نشط: بأنها تختط سريعا محيط سماء القرية لتنتظي هاربة وراء الليل، وحين سال الأم لجانبه بعينين ذابلتين، بأن النجمة لم تتحرك من مكانها إلا بمقدار قيد حمار، ففرع القاضي بأن الأم هي التي ظلت سامرة إلى الصباح ترقب النجمة، وأن امرأة البدو كانت تائهة، فحكم بإرجاع الصبية على أمها، ولكل طريقة إلى الصلالة.

### ٤ - الوالي وصائد الحمام

لم يكن يعرف صائد الحمام - حيث يعيش هو وأمه وحيدين في كوخ طيني على أطراف القرية بدأ بهوي به السماء اليهما من طير - بأن سريرا كاملا اشترك بمصيده ذلك الصباح كان يجر خطراته في الفجر إلى حيث نصب مصيده، يلتقط ما النصب فيها من طيور ميتة ثم يعد إلى أمه، يرتاح في الكوخ لتذهب هي إلى سوق القرية تبيع وتقايش ما صاده، وحين دخل عليها في تلك الظهيرة ورأت الجملة الثقيلة بين يديه، سطحت في ذهنها الفكرة التي ستمول حياتهما إلى حال آخر.

لماذا لا تذهب يا بني، بممولاتك الوافرة هذه إلى الوالي، وتقدمها هدية له، بدل من أن نبقها لدينا فلا نستطيع بيعها كلها، لطف مسجد لك بشي، يبيك في حياته، أو يبد لك عملا قريه

كان يلتصق بالمصيدة أنواع من الطيور ولم يحدث أن لعتشد فيها سرب كامل، حتى أن الصياد لاحتار في إيجاد وبعدها فيها، بدل وعاء العادة الصغيرة الذي كان يدرج به بين يديه معتد الذهن في طريقة الصغرى القاطل.

عرج إلى الحد البيوت وقايش أمه فخطت من الطيور مقابل وعاء ضخم، ويقرر لحياتا أن يجد في مصيده طيرا جارحا وقد تخافتت أوردته من التعب، فيطلق صرله، ليعود خائبا إلى الكوخ فتصدم عيناها للكسرتان بوجه أمه.

كان يضع مصيده في الليل ويعود للإلتقاطها في الصباح، بعد أن ينام كوخه ففرا متسلقا الصخور إلى أن يصل أعلى قمة في الجبل حيث وضعها فافرة بتصرع وفي وجهه السماء.

وحين وصل إلى قمة الوالي، بعد مسافة فطمة فوق ظهر أحد حمير الأجرة التي تقف مترامدة في سوق القرية، لم يده حرس الوالي ببذل، وأشاروا عليه بالانتظار لأن طابورا امعزوا من الناس قد سبه

وحين خرج الوالي لصلاة العصر وبعرفته ثمة من الجند، وبث الصياد تاحيها وإنه دليل يميل فوق كتفيه، فكشف الوالي غطاء الإزاء وإنفا ثم أشار إلى أحد حرسه بأن يذهب به إلى مطبخه ليوضع في مائدة العشاء، وودعه بابشامة عابرة وأكمل طريقه إلى العمالة، وحين رجع الوالي لم يلتفت إلى الصياد الجالس بانتظاره.

وبعد أن جن الظلام أمر حراس القلعة صياد الحمام بالانصراف.

رجع الصياد إلى كوخه في علق الليل واستلقى بعينين مفتوحتين، وفي الصباح هبت أمه إلى تلجر بالهدية وارتبنت منه حلة شعبة بعد أن تركت كل فضتها عنده واقترحت على ابنتها أن يبذل على الوالي في جنت الليل وكأنه رسول عاجل من الحاكم ويطلب منه خمسمائة قرش ثم يصله رسالة كتب على غلافها (تفتح للأمام).

وحين فتح الوالي الرسالة في صلاة الفجر وجد مكتوبا عليها (هذا من قبل صياد الحمام والعاقبة أشد).

دارت ذاكرة الوالي بحثا عن صورة الصياد، وحين استقرت في ذهنه أمر معاونه بالبحث عنه، فجروا أسلحتهم في طرقات القرى، يسألون كل عابر عن صياد



## الليلة

### السابعة

#### سائلة الموشي \*

لم أعد أعرف أن كنت «الإنسية» أو شبح امرأة لا وجود لها... كل الذي بت أدركه أنني أعاني حالة مخاض متعسرة لحدث كرتني يدور في خلدي... ينبجس مع غيشة فجر الليلة السابعة.

كانت ليلة مسكونة بالأموال تحول فيها الضحك والبكاء، الصمت والعيول الدهشة والرهبة إلى ترأمن سياميين ملتصقين يستكثان صديري ويلتصقان معي برحم الأرض... الطلوس النارية تزدهر حدة، سبع ليال حالكة الظلمة يرقص فيها الشيطان يملأ الأرجاء نزفاً وعريضة، هياجاً وصمتاً... يتسلل كزنيق مخادع في أطراف المرأة المجهولة يحملنا أن ترقص معلنا بدء الطلوس الفجرية.

لست على يقين من كان منا حقيقي الصورة أو الأصل، الجسد أو الروح كل ما استطعت ادراكه أن مجموعة أمور تحاك ضدي وأنا في غاية الرضا، الطلوس بدائية وبوهيمية تمارس في صخب تحت أضواء قمر يتسلل من تحت غيمة مظلمة يرذاذ المحيط تحملها ريع الشمال إلى حيث تتساقط باكية فتستحيل إلى عيني في وجه السماء، تبكي فلما من الطلوس اللووية بالفجيرة..

ترعد الطبيعة وتبرق في نغم واحد مع عويل المرأة القربان التي يخيم عليها وهج كثفاعة مستنقع ضحل، عويل المرأة ورعد السماء يشكلكان أمهزوجة صالحة تملأ الأرجاء قوضي... في ذلك المساء القرمزي اللطخ

\* كاتبة من السعودية.

للحمام، فانتشر خبرهم، وحين اقتربوا من قرية الصيد رأوا عجوزاً تطلب موقداً على مدخلها، فأجابتهم بأن الصيد ينصب خيمة في الجبل الغربي ولكنه إذا رأى أسلحتهم فإن سيهر هارباً ولا يستطيعون اللحاق به وأنشأت عليهم أن يتركوا أسلحتهم وعقدهم عندها وحين يعيدون يكتفون ما في إلتانها قد نضع بجئوا في ذلك المكان فلم يجدوا أحداً، وحين رجعوا إلى حيث الموقد، وجدوا اقرا مليئاً ولم يجدوا فيه إلا كسر الحمص وهي تفور مترافضة أمام أعينهم الجائعة، كما وجدوا رسالة كتب عليها (هذا من فعل صياد الحمام والعاقبة أشد).

وحين رجعوا بأيديهم العارية إلى الوالي أمر بحبسهم ثم جمع حشداً من الفقهاء وأمرهم أن يمحوا عن الصيد وحين دخلوا مسجداً كان الصيد في إترهم، فوزعوا في الغرف الطينية التي تجري ساقية الفلج من تحتها، علقوا ملاسهم أعلى الجدران، ففسحها الصيد وعلق مكان إمدادها رسالة كتب عليها (هذا من فعل صياد الحمام والعاقبة أشد) انتظر الفقهاء هجوم الظلام حتى خرجوا فلارن في أطراف الأودية وقد غلوا عرلتهم بأيديهم وحين استعان الوالي بأهل الحكمة، لفتروا عليه أن يطلق جملا من الجبال المعروفة في قلعة المكان الذي سببرك أمامه لن يكون إلا بيت الصيد.

وعندما رأى الصيد الجمل أبركه على الكثير من البيوت ثم نحره في ظهر الوادي وترك بجانب عظامه رسالة كتب عليها (هذا من فعل صياد الحمام والعاقبة أشد).

أعلن الوالي بين الناس، عندما أعيان الأرق وهذه الخوف من عاقبة الصيد، بأنه سيفعني عنه ويحازيه إذا أظهر نفسه، وحين جاء الصيد إلى القلعة نخل دون حرس واستقبله الوالي واقفاً أمامه، ثم أجلسه بجانبه وسأله لماذا فعلت بنا هذا أيها الصيد فأجابه

\* «أيها الوالي، لقد جازيت نعي ومشقة سفري وتقديم على أهلي ونفسي بأن كنتني بدون سلام أو مقام وأنت تعلم حال أمثالي وأنهم ما يفعلون ما فعلته من فيض زاد وروخا، حال، إنما طلبا لكرمك وتقربا من حزمك(٤)، فرجعت من عندك منكسر الليال، ترف الدمة من عيني، ويجور الحقد في صديري، فلم أحطله حتى تقيأت على ما رأيت، ولم يتبق لي أحد قروشك حتى تأمرت على جنودك وانقلبت على فقهاك ونحرت نائفك وكنت ماضيا فيما عزمت حتى أعلنت إعلانك، فما ضررك لو مسحت راحتك بكفي، ووضعت فيها نقطة مما أبحر الله عليك، أمني بها فاقني وتعطيني على بيتي.

سال ذلك الكلام كالتدبير لأن الوالي، فأمر له بكسوة وركيبة وقربه من قلعة

(١) مفرد شرابي، رعاء أو مربو الضم من كل فئة أو قبيلة، ويعيشون عادة على ظهور الجبال أو في سواد الأودية السافة

(٢) مفرد دبي، صفت من المشرات اللاسعة

(٣) مفرد قلشع، أسفر أصحاب السك الشغب، تلعب سبلا، أمام بيوت الصيادين يبرهنها الغنسي الساطع

(٤) التحرم قلعة في ولاية الرستاق يحكر بها أحد ولاتها المتعاقبين، على يمتها أمر متشدد أخذ قروشا على جسد أخته عندما إمرافقتها من أحد عبيده وقد ظل شعرها مرفوعا مثل روح علقه في ظهر الداء، سموات طولية بعد الجادة

بداء.. لا مربية وروائع تنبعث من عمق الأرض.. يتال في السكان جتون لخر، فتبدو الأرض وكأنها تنفس فيقضم كبرياها الصلصع، فإذا هي مجرد كوكب صغير تملوه القوضى والصجر.

سبع ليال والشیطان يحك خيوط مؤامرة القربان لتقديهما في الليلة السابعة، والتي لم يتوان أن يجب فيها آلاف الأشياء المخيفة والمفزع.. تلك «الإنسية» التي يرقها الخوف لا يمكن أن أميز ما إذا كانت هي شخصا لخر غيري لم أنها «أنا»..

لا يمكنني التمييز بعد كل هذا التلبس غير أنها تضيق التجديف في وجه الموت على بشاعته بغير الكثرات، بغير خوف... غريبة الأطوار، منقلبة الأهواء، لم تعد تخفيها الأعين المتلصصة، أو تضيعها الطرقات الوحشة.

لذا فهي تحت الخطى باتجاه طرقات مجهولة، لم أعد أعرف بحق ما إذا كنت تلك المرأة أم أنه ميولي ضمني يدور حولي، أم أنه حلم ليلة مؤرقة..

ثم ماذا أدري إن كان الحلم هو الحقيقة، أو أن الحقيقة هي الحلم.. إذ لا فرق بينهما... كلاهما حياة أعيشها بكامل تفاصيلها المتناقضة في كليهما نور وظلمة، حزن وفرح... كلاهما عالم حقيقي.

ما أنا متأكدة منه أن تلك كانت الليلة الثانية حيث مكث الظلام طويلا، واستحال الساء إلى دهور غايرة تلتكأ وتسير في توبة وكأنها تعبر ممرًا متعرجا إلى الأعلى... أفارق من ضياء بعيد يضيء.. ويضيء.. يمرض بخبث ثم يتوارى..

وفي مساء الليلة الثالثة ينفطر الضوء وتتساقط أطياف من الخوف والدهشة والحنين، تمتد إلى أفق ناري، ذي لون قان، اقتربت منه كثيرا فإذا هو يبدو كمخلوق غرائبي يصرخ مفزوعا ينبعث من حمرة ملح حقيقي..

حالة من الرهبة والرغبة تشكل كخيوط مغزل ساحرة تسكن كهفا في زاوية الوجود.. تتمدد.. وتتمدد بعنكبوتية نزة تسج حولي ألف ألف ثوب ناري خائلا..

تلك الإنسية تنفصل عني.. أو انفصل عنها.. لست أدري فقط أعرف أن لها عينين تشبهانني..

هي الآن شخص لخر غيري.. يقني لها الشيطان ويحنق في عينيه المتعبتين..

تسقط في خضم التوغل في اللحظة القدورية.. ساحرتان ومخيفتان تلك العينان اللتان تحقان في خوفهما.. ينبعث منهما مجهول بشع ينسكب في مساماتها خوف حقيقي مزوج برعشة فرح مكلوم، وشيء ما يتسلل بخبث يثير شعورية مختلطة برائحة الدماء.. ربما

هو قربان الليلة السابعة، أو ربما رهبة مكبوتة تحاول أن تنفث من صمتها..

صمت.. مجرد صمت، صمت..

تمر ليلة وليلة وليلة.. ولخيرا ما هي الليلة الأخيرة مقبلة وكأن لها صرير الريح، تقترب أكثر وأكثر

الطقوس النارية تزداد.. وريح تزعج تشبه عواء الذئاب، وصوت بعيد لامرأة تصرخ وتصرخ تستغيث أو ربما تمارس فرحا من نوع خاص، يد واحدة تمتد، يد الشيطان، انها هي يد الشيطان لا سواء..

كل الأيدي تشبه يده... لا إضغان

هل فقد البشر أيديهم؟ أم فقدوا الطرقات وإضاوعها..

أين هم..

لقد انقضى زمنهم.. بل انهم لم يولدوا.. يعد.. لا مغر.. ليس أمامي أنا وهي غير يد الشيطان تمسك بها أو طريق مجهولة لا تؤدي إلى أي مكان...

الطقوس مستمرة في نسق متوازن من الرتم المتواصل لصوت ولحد ورقصة غريبة مجنونة..

تتهلوى وتتمايل على أصوات زمجرة الريح وعويل الذئاب المشرقة ولحان نجم يتوارى بهل وبع رغبة باكية..

السماء ترتب القربان للسكن بجانب الموت تحت وطأة الطقس يموت ليحيا ويحيا ليموت مرة أخرى.. إنها اللعبة ذاتها..

أنا لم أعد موجودة أصبحت هناك بعيدا حيث التبتس الزمن اللامرئي وشيء ما يدحر الحياة والموت بدلخلي ويحرجهما إلى أفق مجهول..

ها هي الليلة السابعة وكأنها تد الحياة.. والزمن.. والخوف الممزوج بالرهبة، انها تقترب أكثر وأكثر تنوء بقل ين تحت وطأة البحث عن الطرقات للجوهلة، والزمن للمستحيل الذي لم يطر عليه أحد ما حتى هذه اللحظة.

«الإنسية» الوحيدة في المكان كانت «أنا» وامرأة لخرى لا ملامح لها لكنها موجودة في مكان ما... تتعطر بروائح جبيلية نفاذة وتقتسل بماء البحر ينبعث منها الحيق.. وربما الأسن.. لا شيء مهم فقط إتمام

الطقوس هو سيد الموقف، القربان يعول يحنق في الفجبة قنط فيه رعشة لوت الآن تقترب الأشياء من بعضها البعض في حميمية بالغة..

البرق والرعد، وعويل الذئاب والجمية القربان والقمر المتوارى خلف الغيمة الباكية، لا يد أن حدثا ما سيحدث، لا بد أن شيئا ما سيولد في

السلسلة السابعة في الأرض.. أو السماء.. أو الماء.. ربما زوس أو هيفايستوس أو حتى بروهيمثوس وربما «أنا» لها ذات لامحي..

جميعهم ربما ينبثق من اللحم في تلك اللحظة الحاسمة.

ومخلقت لك الكتاب أرضاً وفيه النبات منازل لكلمات وأرواح وصهيل. نحن من أجلسناك ملكاً على الغلاف. وتركتنا لك الليل سابعة تزين بها النساء في مباني الجسد هي الأرض.. رحم مبعث بزجاج المعارف، لا جسم فيه، إلا ويرتجف خوفاً من هجرة أومع «كرسيك الغامض أكثر من الموت ارتفاعاً» «أرضك العارية إلا من فضاء وتخيل» «زمنك الوعل النازفة منه ثيابه» فستصور ماذا، غير قوائم الجليد ورقبة الحب وحكمة الباراد من عائلات المهاجرين وستشرح ماذا.. أنت الجيل المفترض في

المخيلات. والشجر الذي يعلو فوق الرأس. «أي نوع من الجبال.. ستحمل هناك» والكون مدخنة. أهو.. الحب سهم، ويجري في تقاعة مرسومة علي حائط. الأمل.. «قلنا السكراب في أوروبا» وهياكلنا طولحين في اللحوم. نحن الجعلنا الذئاب روايات، يملأها الدراميون بأثاث اليأس. زين بالحرائق صديري.. وتحت تنويرتي الضيقة.. وأصل الكفاح.. نفتح الأساطير ونستخرج منها الرموز. غارت خاملة وطرائد. «الهواء حطب مشتمل» على الطريق. والحكمة ضريح كم في هذا العقل من مطارد بين الجبال. وكم في وجهة المعرفة من تماثيل الزجاج «الخيانة.. مصطلح بهاوية» ووردنا الطويل.. غجري يزمجر خلف النوافذ. نحن البولخر

الماشية في كحولها، وبلا حدود. قلت: النساء أعشاش.. تنقلها شهواتها على متون البحيرات.. قلت عني: لا مستقرا لك في أكاديمية حب أو هجران أسميقتي دولة على خريطة في كتاب الجيب. ها أنت وبعدما انفتحت أرضي.. جذوري تنففس على وجوه دون ترجمة هنا الوطن الأم.. نزلا في فندق. «هو الآخر هارب مثل كتاب من جلده» أغانيه في جيوبه. وهي آخر الليل. قطن يخرج من تربة العقل «أيها المصطلح المعتم» يا كائنا شرقيا. يخترن

\* كاتب من العراق.

أساطير الموت والارهاب والترحيل. متزججا على جليد الأبجديات. «الحيرة حبك الحبر» واني لأشم رائحة بلد في البعد. وبعداً في بلد. «على جيبي ألف من الصحاري» تتدلى ستائرنا يا بلاداً.. أفتقنا بمجهولها. لتسقط منا أقدامنا، وتتفحم كموسيقى القداس.

مولعة بك.. لا. بل متوعدة بجراثيم شعر منك يجرفتي ويطول انفجار نظراتك. يامن رسم المعلقة على جسدي. وأبكاني من مقطع الوسط.

كنت أتخيلها لا مكاناً وممتلئة بالأرض: «الروح» كنت أجرده من القاب ومن الاوسمة «الغرب» كنت أراه التصحيح الأخير لجلة العقل: «الطيران» كنت المتأخر ويأتي بوقته: «مجدد الذكريات» كنت الذي لا يترك في الأرحام جمادياً: «النهيد» كنت الزمن تحت شمس مطربة «التيه» أنا صاحب البرزة السوداء.. للتقدم في قسدة للوت صامتاً.. ما بين شرق تملأ السيوف رثتي، وبين غرب يبدخني تحت معطفه محوا. «سأترك الأفعال نقالات للكلمات» وأحضر تكسيما. للهرب ببطورك من القواميس. مر الشيطان الصبي بي.. فكك أنظمتي وحرك كلاسيكيتي العمياء بأفعاله الرافعة دمر

قلاعي وأوزاني وأعمدتي ومخازن التراث افترش تحفي تحت الأقواس. شدني من ضيبرتي الثالثة كنس الرمل عن صديري طرز في بالتريكو ليسمع عنها أثار الجفاف. نعى جمل العهد القديم في خنادقي أقتل أمطار الزراعة في رأسي وأخلخني مجموعة آلاته النحاسية. بخرج المرافقة على طول جريبتني حرر العنب في دوارق نهدي وذبح العصر الجاهلي في عيد ميلادي. أطلق في عيد الأضحي على جسدي قصيدة النثر. أكان من أجل أن يأخذني الحمام لغراديس التعبير وأكون شرحاً ليلاغته. اللهم اني مراقة.. وقد وقعت بكأس أسبوعه المسجي في الرونظمة. الحلم



## الأبجديات

أسعد جبوري \*

المفنى اضاءة سبية للمقل. تترك له الغرفة ونفاذ. «فهذا الليل مجني عليه» ويكيي بيننا ومن هنا.. واليك «طيور الغيب على ظهور الجمل الطويلة» الجمل وهي تستقر ببني وبينك كالعين الساحرة .

أريد النهار طابعا لبريدي اليك.. أنا الجالسة نخلة في قصيدة ذوقي سبائك تغليك أيها الأثم.. وأنت تراقصني في لوحة ذون سياح. الهدهد الذي طارد الغوم برمحه

الأسطوري.. وربط في الرأس يترك الكلمات أعواد ثقاب «يهز لها النسيج خصره» هدهد وجهه ساعة يسيل منها الحنين صمغا على جدار أوروبا. فمن أرشده للمفرق العريق، «وصاغ الماء حانة» لتشربه فيها الأغاني كتلا من رمال. «ستدرك أن لا تماثل غير الخيلام في القطب» «سترى الصمت صبيبا يضربط المعارف في النيران» «ستتجمد عاريا إن كنت نشيدا مؤلفا من غير العقيق» «ستقع اللامرواطنة جثة تحت حذقات المخطوطة» ستقول : تلك ثثرة ما

قبل النوم. وما أنت الا بطم. وقد تهشمت بيده الكاميرا. انه غارق فوق الفستان. يمد لي يدا من غرويه وهانذا حائرة بتهوره وتقليباته. وخجرت من التجسس على بطولاته في صحراء الربيع الخالي. هكذا نعرف. لا أسلحة لدينا ، لنقترب من حدودك. «دمعنا مفكك» و«قلوبنا علب يملؤها المسروق» فليت الحالم بعيدا. ولا يلبس من تراث الدم خوذة

«فأنت من أعب عن لأعبر أقصاه» تحت سموات تحجرت من نظراتنا اليها. فأوروبا سقف عليه الغرياء ظللا. «ومن سواك يا هدهد البديع» لحالة الحدود الفاصلة ما بين العين والثياب للدخلية للغة. «عربا لجثمان النشيد» تنتزه في القاموس. وليس من الذكريات سوى قهوة الصباح «صمغ يسفح بين العظام». ومغنية. تركت عتادها سيفا يلط في الأعماق.

كلانا على ظهر السفينة.. / وكان نوح بنا وحيدا يوم. ليسحب مقتنياتنا الى رأس الطوفان نحن المرضى في الحانوت العاطفي، وليس بأيدينا من الخواتم الا أبار النار. أي خيار للشجرة غير أن تقول للجبل تسلق روح الحجر غير أن تقول للهواء. «أنت خطيئة على أنفسي» غير أن تقول للغابة. أنا لست من نسلك القديم. غير أن تقول للماء. ليس من مسكان لك في خزانة الثياب. غير أن تقول : «وجطنا لك النساء دفاتر تعبيرة» وما كل قارئ



رسم للفنان جميل شفيق بدوي، مصر.

لراة برسول، يفتح صندوق البريد.

لماذا .. كجرس صمخ تنتزع سكن كاتدراثيني وتجعلني أفيض بالنباتات والقطط البرية والمواقد وأطواق السحاب تخيلتك حلما قصير القامة يرقد في عشي. بيد أنك قدتني لفجر.. كان قماشه فوق الركبتين. قنسيت العري الصفيير. وكيف يجمع من لثافتك.

- أعطت لجسدها حرية استلقائه على العشب.

شبكت يديها الاثنتين كوسادة طرية تحت رأسها تخفق إلى السماء التي كانت مشغولة برسم اللوحات الغيمية.. تدخل الشمس كان رائعا بين هاتين الغيمتين.. تنافر الألوان وقامتاهما، وهذا القوس الذي يتوسطهما، تلك الألوان القزحية تكاد تلمسها أو تدخل عينيها أترى القوس يقترب منها أم الغيم؟

هو من يدور حول نفسه أم أرضها تمتزج بالألوان، دققت عينيها كعادتها، حين تدقق النظر إلى الأشياء.. اعتدت في استلقائها واتكأت يدها وقد لفت انتباهها درب طويل يرسمه النمل الأسود الصغير.. ذكرها بتلاميذها، وهم يخلون الصف، تابعت طريق النمل الذي يمر من تحت يدها ليصل حتى فتات الخبز اليابس، هناك في الطرف الآخر، فيساعد بعضها بسحب منصرفا ليطابع البعض الآخر سحب ما تبقى من الخبز. حاولت أن تمد لها أصابعها لتتناول معها قسما من الخبز، لكنها تنهت إلى أن هذا الجزء من جسدها لا تلك حرية التصرف به.. فأصابعها ملك له وحده فكثيرا ما كان يلومها إن أطالت أطرافها أو صبغتفتها. ودائما كان يؤنبها كطفلة إن نسيت

ورضعت أطرافها في فمها وهي تتابع حديثه، تركت للنمل متابعة عمله، وبدأت تسلي نفسها بعد أعقاب المساجير.. وتنظف المكان المحيط بها من الكؤوس البلاستيكية الفارغة، وأوراق السنديوتشات، وعلب دخان فارغة ممزقة.. ترى من كان يجلس هنا؟

وجدت علبة حبوب فارغة تنازلتها، وبدأت تقرأ اسمها، إنها حبوب مهدنة لآلام الصداع. تناولت صحيفة كانت قد طويت بعصية بأكثر من طريقة، نظرت تحت عينيها وجدت أعشابا قد تنفت، وثارت حول بقعة قريبة، ميثا، يبدو أن الذي كاتي يجلس، هو من تنق هذه الحشائش الصغيرة كان يلف البقعة الكثير من الياسمين الذابل، إلا أن رائحته مازالت تعبق منه وتذكرت ياسمينًا

\* قاصة من سوريا.



### سحر سليمان \*

كثيرا كانت تقطفه، وتقبه يديها، تنتظر حبيبها، وحين لا يأتي كعادته، كانت تهديه لجيوبها، أو تنسه في صدرها حتى تنساه هناك فيذبل ويموت. رقت يدها حين شعرت بالخطر يسيل إلى أناملها.. فاعتدت في جلستها محاولة إشغال نفسها بإشغال لسانها تبغ، تقتل فيها رائحة الذكريات، والوقت، استدارت تتفحص المكان، هناك بالقرب منها محارم ورقية كثيرة، مازالت نظيفة لكن لغير دمع، وكل مازال عالقا فيها، ذكرها لونه الأسود بأكملها الذي كانت تحب صنعه بيديها..

ورجعت تعد الأيام الماضية القريبة، والبعيدة منذ متى لم تتكحل عيناها... الآن ترى أن الكحل كالماء، لا لون له، شفاف، لا يريق فيه حين تضعه على عينيها، ولا ترى الحبيب، ومن ذلك الوقت قورت هجر الكحل. حين دقت الساعة في يدها، لقد اقرب موعد العودة إلى منزلها الخاوي ووحدها حملت حقيبتها، تلفتت إلى المكان كله تدومه بجسدها، إنها تعرفه جيدا، وكأنها قد دخلت إليه.. جلست هنا.. انتظرت.. نثقت الحشائش أهدت الأرض ياسمين يدها. وقد لخصت فيه كثيرا. أكلت.. شربت هدأت صداع رأسها وبكت كثيرا.

نظرت أسفل قدميها، هذا العشب الذي تدوسه الآن كانت قد تنفته أصابعها ونثرته، إنه المكان بعينه.. تعرفه جيدا. جلست فيه طويلا، وانتظرت كثيرا، وكعادتها ذبل الياسمين بيديها.

رقت رأسها نحو السماء.. مازال الغيم حزينًا.. يركض بعيدا عن قوس قزح، والسماء تحاول جاهدة أن تدخل فيه، أنزلت رأسها حين شعرت بدمع كثير يتجمع.. أنراها هي من كانت هنا قبل ساعة، أم البارحة، أم قبل شهر..؟ عاودها تأكيد ساعتها أنها تجاوزت النصف.

وضعت حقيبتها على كتفها، واتجهت إلى الباب الذي خرجت منه قبل هذا الوقت، وانسمت أنها لن تعود إلى هذا المكان ثانية..

## غلق

أغلق أحمد الباب، ثم فتحه من جديد، أغلق النافذة التي نسيها مفتوحة، أغلق الباب مرة أخرى ثم خرج، تدرج على السلالم من الغرفة التي تقبع كشاهد القبر على سطح العمارة بالطابق العاشر، انفتح فيه حنفرة عميقة للتأويب.

فتح باب التاكسي ليحشو جسده بين كتلة الأجساد للتراحة، أغلق الباب من جديد، فتح فيه دالا السائق على المكان لتخرج الكلمات مغلقة بالتأويب، أغلق فيه للتأويب لينجو من عيون الركاب الفلوجة عليه، فتح الحنفية معطيا السائق رايلا ليستقر نصفه الآخر يتيما في الحنفية، فتح باب التاكسي ثم أغلقه.

فتح عينيه ليستدل على البناية ضمن صف طويل من البنائيات، يفتح التأويب فم أحمد غضبا مرة أخرى، مشى إلى البناية، انفتح بابها الكهربائي، انحصر في جوفها لينطلق بابها من جديد، استقبله الحارس المسلح بهراوة، فتح له بابا ليبرز ممر طويل على جانبيه أبواب كثيرة مكاتب أنيقة، بدأ التأويب في الرحيل، فتح أحد الأبواب، فتح عينيه على امرأة تضع للكيكاج على وجهها الناعس، أغمض عينيه مغلقا الباب، فتح بابا لآخر، رجل في وسط المكتب فتح قبضة يده مشيرا له بالجلوس، انطلق الباب، فتح الرجل أدراجا ثم أغلقها، يفتح أدراجا أخرى، وأحمد يحاول أن يجد الكلمات التي سيفتتح بها الحديث، يفتح الرجل الأدراج، أمسك من أحد الأدراج عدة ملفات، يفتح ملفا ويقلب آخر، يطلق أحمد فمه من التأويب الذي حل فجأة، انتقى الرجل ملفا وفتح عينيه على الأوراق، ثمة بصاق يحاول أحمد أن يفتح فمه ليقلقه الزيلة، لكن عيني الرجل المفتحتين يسقيانه البصاق، فتح الرجل قبضة يده مشيرا له بالخروج والانتظار، فتح الباب ثم أغلقه انتظر أحمد كثيرا، أمسك بجريدة، فتح عينيه على العناوين، فتح باب المفاوضات بين العرب واسرائيل، الروس يفشون النار على الشيشان، عدا إفتتاح موسم التنزلات الكبرى، فجأة أغلق أحمد عينيه منتظرا أن يفتح الرجل الباب، أبواب كثيرة تفتح وتغلق ولحمد يعد الأبواب التي فتحها هذا

★ قاص من سلطنة عمان.



## ناصر المنجي \*

اليوم دون أن يفتح فمه بكلمة واحدة، تذكر العين التي تفتح وتغلق عليه وعمليات الفتح والتغلق طوال اليوم.

فتح لحمد الباب فجأة قاطعا الانتظار، فتح الحارس ذو الهراوة له الباب ثم أغلقه، انفتح الباب الكهربائي، انطلق ولحمد يخرج، فتح باب التاكسي ثم أغلقه، فتح فمه ليبدل السائق على المكان، حاول أن يتشأب ولم يستطع، فتح الحنفية لينفذ السائق نصف الريال المتبقي، فتح باب التاكسي ثم أغلقه.

صعد السلام إلى الغرفة في سطح الطابق العاشر، فتح الباب ثم أغلقه، فتح النافذة المغلقة، فتح عينيه على أبواب تفتح وتغلق من بعيد، أغلق عينيه، خرج من النافذة دون أن تغلق هذه المرة.

## صق

إنسابت بقايا القيلولة إلى البالوعة بمعية الماء والصابون، لحت صورتني تطالعي من امرأة الصمام، طير جريح في صحراء تتوحم للوث، انسحبت من الغرفة ممينا رأسي بفنجان قهوة، شبح صورتني مازال يطاردني، في المصعد رأيت صورتني على مرايا الأربع تكاد تلتهمني، هربت من مرايا المصعد فاتحا باب العمارة حيث كانت صورتني على زجاج الباب. حاولت في التاكسي أن أتذكر صورتني طفلا، قطعت صورتني في المرأة الجانبية للسيارة تلك للحاولة، يمت وجهي للجانب الآخر، فإذا بصورتني في المرأة الجانبية تصفعنني برويتها، صرخت مذعورا من تلك الصور والمرايا متطلعا إلى صورتني في المرأة الأمامية للتاكسي.

ترأست بي شوارع المدينة وأنا أبحت عن مقهى هادئ، وعبر بناياتها الزجاجية ومرايا وأبواب محلاتها كان قطع من صورتني يلهث خلفي ليحشروني في المقهى، القهوة المرة أدنقلت لى جوفي لأفاجأ بصورتني في قعر الفنجان.

طرنني كل شيء إلى البحر حيث لا مرايا ولا صور، كما أتمنى، أتت موجة تارجحت عليها صورتني، موجة أخرى تنعكس عليها صورتني من جديد، حاولت أن أنظر للسماء ففحت أن أرى صورتني عليها.

نكست رأسي في الرمال بانتظار الليل كيلا أرى المرايا والصور، وبين المدينة والبحر كنت متشظيا كزجاجة مقلية على قارة الطريق بانتظار الليل.

هناك، هذا الصوت، صوتها بعد إذ همد الأطفال، تقاسمت رؤوسهم جسدها المهدود، إذ ينقلب وتركبا وغائرا مياه ترحل ظلال أنابيب عميقة، مصطنعا بعزلتي، حتى ليسقط الكتاب، أحيانا القلم، فتتشابح أنفاسه، ينهشني من غلظتي، لأستلها من ثقب في سقف رأسي، قبل أن تمسبني متلبسا بها، لحن كلتا يديها، البدان اللتان عما قليل ستحرث أصابعهما يدياس جسدي، فأغفو كظفر طحل بين نراعيها، تمسكان بالقرآن، فيما الكلمات الجليلة ترف بأجنحة رهيبة، في اتجاه الليل...

### صغير، متباعدة يلح

من بعيد، كأنما قائم من أطراف لبرية نائية، تراهله أنفاه، واهنا، تنقطع أنفاسه، نلك الصغير، الصغير لأني يهبط الأن ريلة ساليه، إذ نطقا لزمن عاجزين، تنو أنيان في أن تنجز حلمه الليالي بأن يلبس هداة المدينة صلعا بقميصه العاريتين، حتى تصدع الأسوار، وتفيض أعناقهم على حواف الشرفات لخنينة، مسحوبا منه الدم، هلعا، حين الليل يدلي ظلاما هائلا بخيوط سوداء، لينحسرس شامغا الزوايا، ضاغطا الخانات بجسده الملاين، ما إن تسعه سخونة الدم، ويركل إحدى ساليه أماما حتى يبرك خائرا، ووراء يتخيل كل النوافذ عيوننا، تجحط في مؤخرة عنقه، وأن أن راح يخطو قليلا حاسا ببرودة الأسفلت إذ تنفذ إلى مسام أطرافه، تنوي شيئا فشيئا، تستحيل إلى بدء غامر، يجنب قمعيه لأن تدبا أكثر، باغته اندفاع كلب وأنفاه، من منعطف ظليم، يفرق ملوياً على بعضه، يلهان، الكلب وأنفاه، توقف الكلب، باعد بين ساليه الخفيفتين، نثوء صغير أخذ ينز خيطا ضليلا، لكن متوترا ويألقه،

ينعرج فوق اندحار لامع، لترعن قليلا دافعا لنفاه أماما، أخذ يقبب فيما صوت دعساتهما على سكينه الشوارع يصله متباعدة، فتباغته بهوء، رغبة وحشية، تعلبها رعدة بجسدها لينية تصعق أجزاء جسده، لكنه ناصلا الآن، كما لو سهيل ينقلب من الأعلى فيحفته بأطراف مسامعه من أين را يبي يأتي هذا الصغير؟ وإذا افترت نظرته جحنا، تدرك جعكة انظلام حتى... خطوات مشدودة تخطب الحصوات الفائقة للأسفلت، عرق ينال، ساطعا، فوق تجموجات أجسادهم، سكين لامة، وعشاش عيونهم، تجرح نوم المدينة، استعرت لدماء، حرائق، تدققها نقوب جسمه، اندفع باتجاههم، واجههم، عيونهم تحرق أماما، تشع بريقا غامضا، تماهى فيهم، انصهر معهم، ومن ثم واحد كان صغيرهم دافقا يلح، وأقدامهم ترج بشدة صلابه للطرق، رجا أخذت ترد تباعا صداد المدينة.



## أجنحة

أحمد زين \*

تسبح رغبة الصابون، هشبة، بانتفاخات طفيفة، هابطة السطح الأنمي، لتنتفها بلاطات القيشاني، لمساة بازرقاق متموج، تقودها إلى عمدة مستديرة، تعيق فيها المياه، مجهدة غب مهامها اليومية، فيما يده منهكة تدرك الجدد، الطيات الخفيفة، تلمسها برفق وحنو، الأصابع مرآت، هو الآن واقف، تصطبغ أعضاؤه غبطة، أن تمسها كثافة ناعمة من منشفة خضينة بوبر غزير، إحدى يديه ترتفع قليلا، بأطراف أنامله يتفقد الخيط العريض، قصيرا وأسود، فوق شفتيه، يعيد شعيرات شتنتها روعة الماء، حال أنفاله ساخنا بقوة، من السخان الكهربائي، وإذا استعد لمواجهة

البرودة القارصة، يحسها تنهد، لحظة تهر من اسفل الباب، خاطفا، بانتعاش، نظرة صغيرة لوجه المدعوك ونقنه الحليقة، من مرأة لصق الباب تحفها لأرف صغيرة عمقا أنبوية أسطوانية لمعجون حلالة، وأخرى للأسنان، وعلبة أمواس مفتوحة، ومكنة بشفرة عارية، وشعرات مجرزة منبسية، لاصقة بجافتها، وقنيئة مطهر قاتمة، وسائل يشف لونه خلال جدران البلاستيكي، إذ تهرس فراره.

وإذا ذلك، حين غمرت يده صلابة وملاسه ملبض الباب، شادة إياه قليلا إلى أسفل، وقيل أن تنفتح أمامه طريقة عريضة، حيث البرد تقعي تأهيا، بعد أن جال الحجرات، تاركا أنفاسا عالقة، في الهواء، هاله المنظر خلفه، في المرأة، وإن لم يلتفت كان يؤيأ عينيه يحدثان، أبطرة رقيقة تصاعد، تتلوى متكلفة في الفضاء الصغير، للواجهة الصقيلة للمرأة، تزلعت عليها الأنفاس، حارة تغبشها، فامحي الوجه، بمشقة راح يشدح نظرتي، فيبصر سحباً رابضة، رويدا تدنو منه، كما لو البقة تهبط من السماء، لتحنني عليه، هشما كان يشعر بخلة نراعي، إذ راحتا تومنان خلال الكفاة، رخوة ترتطم به، أحس الأرض تتركه ولذا، تنزلق من تحت قدميه الليلتين، يشف، كان جسده... يطير أخذ الآن، يطير، فيما كانت السماء متباطئة، تنأى فوق جناحيه العاريين.

## فاطمة

الصوت، حاكما الهواء في الصالة، إذ ترتب تخبطات مويجات ضوئية، تترجبا، تخفق عبر مظلات لا نهائية، في نذبنا تروغ، يكحت وجودات انمينت لجالته، لوحة لطفل يتقدم عربة، تقعي داخلها جراء صغيرة، تكلات من قطن وإسفنج، تلطع من نوار الاندفاعات العالية، بأيد صغيرة، في مرأى من شقطة الحيطان، تكلات ساعة تحال بتؤدة، اللقائق الخمس بعد منتصف الليل، أنزعا تنقطع هدت صغيرة، لبراد رابض

\* قاس من اليمن.



## انفتاح الشكل العمودي

### تجربة الشاعر عبدالله البردوني

صلاح بوسريف \*

١ - برحيل البردوني تتوقف دورة تجربة شعرية زاوجت، في شكلها ونمط كتابتها بين زمنين، وتصورين في الكتابة - أعني في الشعر تحديداً - أثناء حديثي عن تجربة الجواهري باعتبارها أحد قمم القصيدة العمودية، كما تسمى في العرف العام، أشرت إلى عبدالله البردوني باعتباره، هو الآخر، أحد آخر هذه القمم المتبقية، وباعتباره أحد الشعراء النابرين الذين حفروا في مجرى القصيدة العمودية، أفقا قريبا يتميز بفرادة تلك الإضافات التي ميزت تجربة البردوني، كما ميزت تجربة الجواهري قبله.

فالشعر المعاصر لم يكن ثورة على الشعر العمودي باعتباره شكلا، بل ثورة على هذا الشعر باعتباره تصورا ورؤية تتقدم في جوهرها على التقليد، وعلى الاتباع، ولم يعد مسوحا في سياقها، بإبداع، أو فتح أي أفق للمفاخرة، والاختلاف أعني لفتح النص على مسارب الحدثة، وعلى دم جديد ورلى مختلف. وهذا ما جعل من هذا الشعر، في بعض التصورات النظرية التي أكتبته، يعتبر للقصيدة العمودية نمطا متجاوزا ومتمنيا، لأنه يقوم على الاستعانة ولجئها من سبق وهذا للتصور كان يستثني تلك الأعمال الخلاقة، التي حاولت من دلل الشكل العمودي أن تعيد ترتيب أوضاعها بإعادة وضع اللثة، أو بوضعها، بالأحرى، على مك شعري تتيح للمعنى أن الدلالة أن تتخذ أوضاعا مغايرة، نافذة النص من أفق المعنى إلى أفق الدلالة أو انفتاحها بالأحرى.

في ضوء هذا الاستثناء الذي يخرط فيه شعراء أمثال المتنبي وأبو تمام وأبو نواس، وغيرهم، ممن أنبروا خطورة التقليد وعماه، كان الجواهري يبعد ترتيب انسابات لغته وإيقاعاتها، ويسعى، بما يملك نمونجها، لأنه أنرك فرق الإنشائية، فخلخت كما

من معرفة عميقة بشعر غيره، إلى توظيف الشكل العمودي بذاته هو كشاعر ويسموه وفرادته لا أن يكون مجرد مستعيد أو مردد لأصوات غيره ولأشكال وأنماط كتاباتهم، بما فيها من معان وأفكار وحزنيات شتى.

في هذا الاتجاه، كان عبدالله البردوني، يحفر مجرى تجربته لا بفتح الشكل الجديد، شكلا لكتابتها، ولا باتباع السائد والسير على خطى من سبقه أو من جاء بعده، فهو كان يسعى لتوقيع نصه بخصوصيته، وبما يطبع عصره وزمنه من لحداث وضائيات، سيقتل مرتبطا بها في كل كتاباته. فالشكل العمودي، لم يكن عائقا في وجه الجواهري، كما لم يكن عائقا في وجه البردوني، مع فرق التجربة واختلافات سياقاتها وخصوصيات لغتها وإيقاعاتها، وهذا ما جعل البردوني يحول الشكل العمودي من شكل مقلد لذكري مفكك، إلى شكل خطي مفتوح مترابط، أو إلى شبيح متراسل سائر لا يرتد على ذاته وفق ما يمكن أن نسميه هذا بالبناء للرائي أو للثقالي الذي ظل يميز الشكل العمودي للقصيدة العربية ويظهرها بأوضاع ثقافية، تستعكس على بناء القصيدة وتجعلها صدى لبنيّة سيفرض أبونواس اعتبارها نمونجها، لأنه أنرك فرق الإنشائية، فخلخت كما

سيختار الجواهري وعبدالله البردوني، الإنشائية في عصره وفي زمنه، وهي إنشائية شعرية بامتياز.

٢ - تميزت تجربة البردوني بإصراره على كتابة قصيدته بنفس واحد، فهو لا يترك البيت مقلدا بين هوابين، فهو كان يلحم أجزاء النص، يكتبه دفعة واحدة، أو يشفه في نسق متسق لأغيا بذلك فكرة البيت باعتباره بيتا من الأبيات أو هو سجع وحده، كما يقول ابن خلدون ولأن قضية البردوني الشعرية بالدرجة الأولى، ثم الفكرية: لم تكن لتأتي مفككة، نافذة، ذلك كان يدفع للقصيدة في اتجاه النص، أو ما سيصطلح عليه بالوحدة العضوية، ووحدة الموضوع.

ليس هذا ما يجعل من تجربة البردوني تحظى باهتمام القراء والباحثين، لأن هذا العصر كان سابقا عليه، لدى مدرسة الديوان وغيرها، وحتى في بعض النماذج الشعرية السابقة للبردوني، حتى لا يبقى أسير شبعات شكل شعري مثقل بالثر العابرين، سيجيه، كما يؤكد ذلك الدكتور عبدالعزيز الفالح، وكما تؤكد تجربة البردوني الشعرية، إلى تحويل أو تعديل الكلمات والألفاظ والمصور دلالات تنجوز اللفظ من ولحيدة المعنى، وتحتفي باللفظ باعتبارها جزءا من السياق العام للجملة أو النص، ولعل هذا ما سيجعل من البردوني يستعين بالألفاظ العامية، وبالتركيب اللغوي البسيط أو القريب، بالأحرى، من الفهم العام. فلا داعي للسير خلف تدريجات الشكل، والمسير وراء ما يستدعيه من تعابير وصور مثقلة بتاريخ يرى فيه البردوني تاريخ أناس مروا وأشادوا بزمأنه إن سلها أو إيجابا فقصيدة البردوني تتقاطع فيها كل هذه المستويات، ومن خلالها كان ينسج أفق كتابة ترتبط بزمنا، وتسير في سياقه أو تتجاوزها.

فالأفق الدلالي الذي كانت تقسمه تجربة البردوني، هو ما سيجتنب لقصيدته أن تخرج عن سياق الكتابات العمودية التي ظلت تستدعي السياقات المباشرة والتعابيري التي يسهل على القارئ العارف بجغرافيتها للشعر القديم، أن يحدد انتماءها، وعند البردوني تصحيح الأراضي ملتزمة، من الصعب تحديد مرجعياتها ولو أنه يعتبر من بين اللغزيرين بأبي تمام بشكلا خاص ولستداني.

وفي النموذج التالي يظهر بوصوح فرق الهواة

\* شاعر من المغرب.

الذي يفصل بين تجربة البرودني، وبين من لختاروا الشكل المصوري كشكل تاريخي وليس شكلاً شعرياً. يقول البرودني

مثلاً تعصر نهديها السحابة

تعطر الجدران صنناً وكأية  
يسقط الظل على الظل كما

ترتمي فوق القمامة الذئابة  
يمصم السفك وأحداق الكوى

لفظاً ميتاً وأصداء مصابة  
موقاً من ذكريات وهوى

وكلاً وما من جراحات مذلّة  
تبحث الأحرار في الأحرار عن

عن نفاس يملك الأحلام عن  
وترباك وعن حلق ربابة

شجن أعرق من تيه للصباية  
يشعل الأشجار، تحسب ظها

تجمد الساعات من برد الرواية  
في هذا النموذج وفي غيره، تصبغ اللغة ذات

أبعاد، وانشرحات، رغم ما قد يبدو لنا فيها من  
حصص، لا حد له فهي تتوهم وتفتح ممراري لتفضيلات

تصبغ اللفظة المزعلة فيها لا معنى لها، لأنها مبنية في  
سياق خاص، وهذا ما يجعل الجملة تركيباً نسيجاً له

ما به يبرر ورود رمزيته (إذا شئت أن نبسط للصورة)  
أو انفتاح معانيها حينما يتعلق الأمر بإيجازات معان

جديدة وتعبيرات مغايرة  
وتعود بي للذاكرة في هذا السياق إلى قول

البرودني التالي، وهو قول مشحون بكثافة دلالية  
ملعدة بايهايات عميقة، وبالحساس فاجع بالزمن،

هرب الزمان من الزمان  
خوت ثوابه الغريبة

من وجهه المحرري يفسر  
إلى شناعته الحفية

حتى الزمان بلا زمان  
وللكان بلا قصبة

هل زمان البرودني هما هو الزمان الكونولوجي  
المعروف، وهو ما يمكن أن يقال عن المكان

فالبرودني يحول كل شيء ويجهل بليس ثوباً جديداً  
مليداً بما يحتمل في رؤية الشاعر من تعاضبات

وتحاييل بأمره. ٣ -  
توقف عدد من الدارسين لشعر البرودني عند

لحدي أبرز الخصائص المميزة لتجربته، وهي  
السخرية، وللتأمل في شعر البرودني سيدور لا

محالة قصيدة البرودني في ملء شعره بالسخرية أو  
بالفخاخ التي تجعل من القارئ يحدس شركها،

خصوصاً حين يطم أن البرودني لا يهجو بل يصور  
ويشحن صورته بما يجرنا في أحاسين كثيرة إلى

استمالة نموذج ابن الرومي، ولا أغني حرقاً حتى لا  
يضيع للفرق فالبرودني ساخر وليس هجاء، وهو ما

يجلوه بوضوح قوله في قصيدته الشهيرة، حين يحره  
الحديث عن اليمين، وشجون اليمين

ماذا لأحد عن صنعاء يا أبتى  
ملحمة عاشقها السمل والجرب

ماتت بعسندوق وضاح بلا شئ  
ولم يمت في جشاهما الحب والطرب

كانت تراقب صبح البعث فأنيطت  
في الحلم ثم أرمت تغفو وترتقب

وإن استمر في سرد اللماذج التي يرد فيها مثل  
هذا النوع من السخرية السوداء، اللمة التي كان فيها

البرودني قاسياً على ذاته قبل أن يقسو على غيره.  
فلماذا الكتب والتدليس حينما يتعلق الأمر بالشعر،

أو بواقع يقدم نفسه هكذا، فالشاعر حين يلتقط  
الواقع، فهو يلتقطه بتلك المראה التي تضع منا حين

يكون تعميرنا خالياً من النفس الشعري القسم  
بإيجائيتها وبانشرحات معانيه وقوة تصويره

فالبرودني حين يعمد إلى توظيف السخرية  
للتعبير عن تدمره ومراراته للتأليه، وهو الذي عانى

السجن والاعتقال، فهو يقصد من وراء ذلك إلى  
تعبير ما يعطى به الواقع من تناقضات قبل أن يسعى

لتفجير اللغة وإمادة تنسيبها، وهذا في نظرنا ما  
يجعل من السخرية عند البرودني، ترقيط في بعض

أوصاعها بما أصبح سارياً في تجارب بعض شعراء  
الحدادة من هذا النوع أو لأساليب الكتابة

بالأحرى ٤ -  
إن ألق عند البناء الحكائي لقصائد البرودني

ولا عند الأبعاد الدرامية التي طبع بها كتابته. فقد  
علت دراسات سابقة على كشف أبعاد ذلك في تجربة

الشاعر سألكتفي هنا فقط بالإشارة إلى هذه  
للمستويات، في كتابة البرودني باعتبارها من أشكال

سعيه لنحت الشكل العمودي ولجنتاب السقوط في  
البهاء العمودي الذي طبع القصيدة في أعنى

مقاهيها، باعتبارها بناء مفككا، وباعتبارها مسورة  
بمفاصل بنائية تحد من طاقته تفجير الشكل ونحته

أبداً أو تعمل بالأحرى، على تأييده.  
البرودني إلى جانب الجواهرى، باعتبارها لحر

الأسلاف، عملاً معاً، كل من زاوية، على تحيين  
الشكل العمودي، ولخبراه من حرفة التفكيك،

وحرفة البناء، بخلاف أولئك الذين اختاروا البنية  
التقليدية للقصيدة بطلانها التاريخية وبخصائصها

الباهرة. وقد جرّتهم، يقول عبدالعزيز المقالح، تلك  
الحافظات، على قصد أو غير قصد، إلى استرحاح

للمضامين القديمة والأشكال التقليدية، ولذلك جاء  
نظمهم اجتراحاً، ودفعهم للاستخدام الروتيني للقول

القنطرة إلى الأساليب الغريبة المسبوقة. ٥ -  
لسن ألتحد عن الجانب السوري في تجربة

البرودني، أيضاً، سأكتفي فقط ببيان نموذج له، لعله،  
كما أراده، يكفل للكشف عن ميل هذا الشاعر إلى

تفسير تجربته في قول الأشياء كما تتبدى له دون قيد  
ولا شرط. وهذا ما عرف عنه، أو ما أعرّف عنه، وما

تقرئنا كتاباته منه  
يقول عن تجربته في السحن

هذي السحن وأدنى القيد ساقى  
تفانيت بجرحي وثاقبي

وأضمت لسطو في شوك الحجى  
والعمى واليد والعرح رفائي

في سبيل الفجر ما لانتيت في  
رحلة الزمان وما سوف الأني

سوف يفتن كل قيد وفوى  
كلى سراح وعطر الحر باقي

٦ -  
ولريد في نهاية هذه الورقة، أن أشير إلى كون

البرودني لم يكن شاعراً فقط، بمعنى أنه لم يكن يكتب  
بكتابة الشعر، فهو كان يخرط فيه نظراً ونقدياً وقد

كرس جزءاً من جهده النظري والنقدي لإصاغة تجربة  
الشعر اليمني. وهذا في نظرنا يعكس بوضوح وهي

البرودني الشعري، فالشعر لديه ممارسة في الكتابة  
بمساربه القصصي والتفندي أو النظري، أعني أن

البرودني كان واعياً بالمسار الذي كان يضرخ شعره  
في لغة، ويكفي في هذه الظاهرة ما يخفي ربما، تصور

البرودني للحدادة، أو انخراطه فيها، رغم ما قد يبدو  
في موقفه إزاء انشراح المفاصل أو الشكل للمفاصل

للكلثة الشعرية من تدبيل أو التباس بالأحرى.

# سياق معركة رسالة الغفران والمصري

أحمد محمد البدوي \*

المعركة التي دارت رحاها عام ١٩٦٤-١٩٦٥م حول المقالات التي نشرها د. لويس عوض في جريدة الإهرام، القاهرة، وعام ١٩٦٤م في الرمي الأخير، هي معركة ذات قطب واحد هو محمود محمد شاكر، وكان حصيلتها كتابا من أرفع كتب النقد الأدبي الحديث من حيث الأداء الفني البحث، وإن دخل في محاورها أطراف كالنواز المجتازين ليعون في لحظة عبور ريثما يرحلون. وإنها لتتجاوز مركز الخلاف ألا وهو ما نهب إليه لويس عوض من وجود مؤثر يوناني مسيحي في تكوين أبي العلاء المعري ورسالة الغفران، إلى دوائر متراحبة تتداح من حوله وتتماوج، ولهذا يعني هذا المقال بتناول سياق الخلاف في ثلاث قضايا، تتجاوز التفاصيل إلى جدر القضية:

أولى القضايا منشأ أثر رسالة الغفران في وثائق دانتي، الكوميديا الإلهية، والثانية الأثر العربي الإسلامي في الكوميديا الإلهية عند الدارسين الأوروبيين والثالثة مقولة لويس عوض في جريدة الإهرام وملاحظات المعركة ودوافعها وخواتمها.

## ١- أثر رسالة الغفران في الكوميديا الإلهية.

على تقيض ما شاع في بيئات المثقفين والدارسين العرب، حتى صار من السلطات الثابتة التي لا يفتني نقضها بحال، فإن الكتاب العرب هم الذين سبقوا إلى تناول هذه القضية، وذلك منذ أواخر القرن للتسع عشر الميلادي فني عام ١٨٩٧م لشمس مؤتمر المستشرقين في باريس، وحصره سمحبت إدريس يحيى عبدالرحيم أحمد، صمعت للرجوع من بعد عن الاختلاف يسيرة وإسهامه العلمي على الأقل فيما يتصل بهذه القضية الحيوية، ولكننا نعرف أنه قدم بحثا في ذلك للزمر غوثات «لغة عن أبي العلاء وآثاره»، وقد جعل لنا مرجع «مهم نضا من ذلك البحث، حيث قال عبدالرحيم أحمد إنه أعلم على رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وهي مخطوطة يومئذ، لأن لها من يتسن إلا ثم بعد ذلك بسنوات، وفي عام ١٩٠٢م على وجه التحديد، ثم وضعها وأثارها بكوميديا دانتي فقال إنها مؤلف ثلاثي يشبه تقريبا مؤلف دانتي، أقول تقريبا

لأنه لا يختلف عنه إلا بروح النقد، ذلك أن سياق الأثر وهذه متفقان، هذه أول إشارة إلى مسألة الأثر والفتنار. وفي عام ١٩٠٢، تنشر مجلة الهلال، في القاهرة، سلسلة مقالات تمت غفران «علم الأدب عند الفرنج والعرب» بقلم مكاتب فاعلم، ضمنها من بعد كتاب يحمل العنوان نفسه، دكاتب فاعلم، مستعرف من بعد أنه لكاتب الفلسطيني مريحي الخالدي ١٨٩٤-١٩١٢، وفي إحدى تلك الطلقات، يقول مريحي الخالدي

«الكوميديا الإلهية أو الفصححة الإلهية لشعر الغفران التي حورها المعري قبل تأليف الكوميديا بأكثر من قرنين. ومن بعد مريحي، يأتي باحثان مشهوران ومتميزان، أولهما سليمان الياسيني الذي ترجم البالية هوميروس من اليونانية القديمة إلى اللغة العربية ترجمة صافية، وعصرها بدراسة منتقاة وجودة جعلها مقنعة لها، وطبعها أول مرة عام ١٩٠٤، جاء فيها

«إن من لأحسن ملاحم اللواتين طلمة نثرية جمع فيها صلحيها شذيت المعاني، وأوغل في التصور حتى سبق دانتي الشاعر الإيطالي وسكن الإنجليز في بعض تخيلاتهما ألا وهي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري» وأنشبهها -جرجي زيدان، صاحب دار الهلال الذي نشر عام ١٩٠٧م صفلا في مجلة الهلال دون أن يحجزه إلى نفسه صراحة. ثم ظهر الهلال نفسه من بعد لدل كتاب تاريخ أدب اللغة العربية للنسوب لمرحلة إلى مؤلفه جرجي زيدان، وقد جاء فيه

«إن ما صنعه المعري في رسالة الغفران يشبه ما كتبه أعظم شعراء اليونان في روايته للسماة والرواية الإلهية، وشبه ذلك ما كتبه ملث الشاعر الإنجليزي في روايته مضياغ الفردوس واسترجاعه، ولكن هذين الشاعرين مثقرا في الزمان عن أبي العلاء، فإن دانتي توفي سنة ١٣٢١م بعد ٧٤٠- وأبو العلاء توفي ٤٠٤هـ، فهو قبل دانتي بنحو ٢٧٤ سنة، فلا بدع إن قلنا إنهما انقسموا هذا الأسلوب عن شاعرنا المعري».

إن كل من تناولوا القضية، لم يفضوا في تناول أمر التأثير والفتنار مفصلا، وإنما اكتفوا بالكلمة الجامعة واللمعة الدالة، على أن جرجي زيدان يوق «السبق الزمني لأبي العلاء المعري، بل يمتد في ثنايا المقال إلى إثبات العلاقات الثقافية بين ساطع إيطاليا حاليا واثقافة العربية في الشرق المعري عن طريق الحروب الصليبية خاصة، عبارة على أن الياسيني وجرجي زيدان كليهما من أهل الشام، من قوم أبي العلاء الذين يتشبهون مثله إلى تلك الرقة الجغرافية في بلاد العرب، والياسيني وجرجي معا سلمان بالكلمة اليونانية القديمة، وباللغة السريانية، وهي لغة سامية، نقلت إليها محارف اليونان، ثم نقلت ذلك الطراف بدورها من السريانية إلى العربية، أي ألبى الترجمة السريانية من أهل الشام وفرق خاصة

ولكن تلك الإشارات التي لجمت على تأثير رسالة الغفران العرب، والكوميديا دانتي، من لدن عبدالرحيم أحمد إلى جرجي زيدان، إنما صدرت عن كتل عرب، ونشرت وأنبث قبل عام ١٩١٩م، وكانت آخر إشارة عام ١٩٠٧م أما من بعد عام ١٩١٩، فمستجد كتابا لخبرين من العرب والشرقيين، ينسجون على اللؤلؤ نفسه، ويعبرون عن الفكرة ذاتها.

## ٢- لأثر العربي الإسلامي في الكوميديا الإلهية: المساهمة الأوروبية

ألف ميجوريل أسين بلايوس فس إسباني الكاثوليكي المذهب ولد عام ١٨٧١ وتوفي عام ١٩٤٤م، درس العربية وأهتم بدراسة الفلسفة الإسلامية والتصوف، تال الدكتوراة عام ١٨٩٦، في تليل انعقاد مؤتمر المستشرقين في باريس الذي قدم فيه عبدالرحيم أحمد بحثه عن المعري الذي حذى وقفته عند أثر رسالة الغفران في الكوميديا الإلهية في عام ١٩١٩م وفي مدريد، نشر كتابا «للمصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية» بالأسبانية، فأقام الدنيا، وأحدث من ذوي التمييز، ما يقتدر إياها كآرة علمية، وإما علامة على منفرج خطير في تاريخ الفكر، دانتي، صاحب التصوف الفلسفة في إيطاليا، ولذا لكلمة السامقة التي تشمو فوق كل الفم

\* أكاديمي من السودان يقيم في لندن

### ٣ - مقولة لويس عوض في جريدة الأهرام وملاحظات للمراجعة:

ليس، د. لويس عوض من المهتمين بأبي العلاء الميري، وكتبه رسالة للفنلان: «ولا علاقة الثقافة العربية الإسلامية بالثقافة المسيحية الهيلينية على أيام أبي العلاء الميري، وحسبنا أن منتقري في هذا الكلام الذي كتبه لويس عوض عام ١٩٦٤م. «وجدت نفسي أعود إلى «رسالة الفنلان» بعد ثلاثين سنة بالتمام والكمال، وكنت قد قرأتها في طبع كامل كيلاني، على أيام الحلق في الجامعة، فقرأتها في الطبعة التي حققتها

المذكورة في الضابط مع رسالة أبي القاسم». فلما علمنا أن هذا الكتاب يمثل أطروحة د. بنت الشاطئ، قمنا في قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، ولجئنا دار المعارف، قبل نحو ثلاث عشرة سنة، ولويس عوض في حالته، استأجنا بضم اللغة الإنجليزية، جامعة القاهرة، القسم والنسب، فتم اختيار أبي كلبية الآداب بطبيعة الحال، مان د. لويس عوض، لم يطلع على الرسالة العلمية، ولا على الكتاب المطبوع في حينه، أو في زمن قريب تال، ولما اطلع على الكتاب وهو أكمل تحقيق للنص، عندما ما بالكتابة عن أثر اليونان على الميري، أي لفحة غرض يكس خارج النص، وعندما نشر مقالاته، لم يكن مجال النشر مجلة علمية متخصصة، ولما جريدة يومية مصرية، ولم يتبع في تناوله النص العلمي ليقول من الإناء بالخصوص اليونانية، والوقوف على ترجمتها إلى اللغة السريانية، وإثبات وصولها إلى يد أبي العلاء الميري على نحو ما، وتبين صلة أبي العلاء بالثقافة المسيحية-الهيلينية في عهده على أساس من معلومات علمية توهمها البراهين والمعلومات، وإنما نشر رأيه الذي يبدو في مرة خصوص استعزاري السمات والفرض، يحمل خصائص ملوشتات الاستغرافية التي دأب على إثرائها

ويجدر أن نعرض لويس عوض في نشر مقالاته عام ١٩٦٤ في الأعداد التي تصدر يوم الجمعة، من جريدة الأهرام في القاهرة تحت نهض محمود محمد شاكر عام ١٩٦٤ لرد عليها في مجلة «الرسالة» التي عادت الصدور مرة ثانية في القاهرة

ويبدو أن خاتمة السياق يمكن أن نغمر لنا للمرة، وتسلط عليها الأموار، جديدة، بأكثر مما يمكن أن تتحدث به تفاصيل الخلاف الدائر، أو تتم عنه فمحمود محمد شاكر ربح

شورية الجيش التي تمت في الانقلاب العسكري الذي وقع يوم ١٩٥٢/٧/٢٣ لأنها خلصت البلاد من حكم أجنبي فاسد، تجسد في عائلة محمد علي الألبانية الأصل التي سطت على حكم مصر عام ١٨٠٥م، وتوارثته من بعد،

التيامة، لا علاقة لها بالمسيحية، على وجه الإطلاق، مثل مفهوم الأعراف، وهي منطقة بين البجة والثار، لا يستحق أصلها غلب الثار، ولا توغلهم حسناتهم لدخول البجة، فيقعون فيها بوجدهم الأمل في الصلابة يرحمه الله تعالى وعقوه الكريم، ويمتازون بأنهم يستطيعون الاطلاع على ما يجري من غلب في الثار، ونعم في البجة، وفي الأعراف، التي أطلق عليها دانتي مصطلح «الميو» وضع دانتي الفيلسوفين المسلمين أين رشد وابن سينا، في حين وضع بعض بابارات روما في الجحيم

أما رسالة الفنلان لأبي العلاء الميري، فذات قيمة ثانوية في طرح أسبق للافويس، الذي عقد مقارنة تؤكد التشابه وسبق الميري في مواطن مقربة بين الثعلين، وهذا عند الميري أدبيان في اللغز الأول يتناول موضوع الرحلة إلى العالم الآخر

وعند أن رسالة للفنلان عمل إبداعى يستند إلى أساس هو حكاية العلاج عند الصليبيين.

وإذا كان الكتاب العرب قبل عام ١٩١٩م، تناولوا أثر رسالة الفنلان في الكوميديا الإلهية، فلما عرصوا لأثر عمل عربي عيسى اللسان، في عمل فني مدون باللغة الإيطالية

أما أسبق للافويس فيعرض لأثر أصل دينية إسلامية- وقصة العلاج التي كتبها ابن عربي على وجه التعمين- في عمل أفعي مسيحي الروح والتوجه هو الكوميديا الإلهية، وأن التشابه بين ابن عربي ودانتي لا يقتضي في الفكر الفلسفي المستند من مدرسة ابن مسرة فحسب، بل يقتضي ذلك إلى الصور الفنية التي تحول الأفكار إلى رموز، وإلى الأساليب الأدبية التي تعبر عن ذلك الفكر

وقد ختم أسبق للافويس عمله العظيم باستشراف نظر على ما سيجد من أثر البحث العلمي، بعين المستقل، فآلا فيه أن سيتم العثور في المستقبل على أدلة علمية، في هيئة وثائق، تثبت اطلاع دانتي على المصادر الإسلامية لفقيه الميري، وأن سيما ابن عربي، وتوفى أسبق للافويس عام ١٩٤٤م قبل أن تجود الليالي بما يؤكد صدق اقتراضه العلمي، أو حمسه العجيب ويعد وفاته جاء باحثان من أسبانيا وإيطاليا كل منهما يعمل منفردا لا اطلاع له ولا علم بعمل الآخر، ونشر كلامهما نضما من وثيقة معراج محمد، وأقربنا أن قصة المعراج قد ترجمت إلى اللاتينية والأسبانية والعربية قبل ميلاد دانتي

ومن ثمة تأثير الثقافة العربية الإسلامية في الكوميديا الإلهية أثرًا راسخا، ونموذجا يضرب به المثل على علاقة التأثير والتأثر في أرفع حالاتها

اللامعة في أوروبا، فجأة، يتحول من كاتب تال للجدالات إلى بليداع لم يسبق إليه، ولزناط طريقا جديدا شفه في الصخر، معتمدا على عبقرية اللغة، ينتج من بتأجيلها العبادة والتجديده، يأتي من بيته متأثرا بالتأثر العربي الإسلامي، إن كان للافويس هذا كاثوليكيًا بدير بالولا، لبايا لباتيكتانك على حفا في مدينة روما، فهو بلا شك أسباني استندت به عصية مستندة ليلده أسبانيا، حتى أعنه من رؤية الحق، واستبانة الدرب اللاصق، فهو ع ليعول إن هذا للجد الذي ينسب إلى إيطاليا واللغة الإيطالية منفصل ما كتب دانتي اللججى، إنما أسباني من مصادر عربية إسلامية كانت في الأنفس، أي في أسباني التي كانت مسلمة على ذلك العهد، فعن مصدر الأسبان أحق بالفضل، وتضمن كتاب فوموسا ما قاله للافويس بالمفصحة العلمية التي تدل على تهاوت حركة الاستشراق في أسبانيا وضعت تكوينها العلمي، وسطحية فكرها، ومشتافة عودها وضاعتها، واستمير الرأي العام في إيطاليا، بين عامة الناس، ووسط خاصتهم في البيئات الثقافية والأكاديمية، إلى درجة أن من قدم على ترجمة كتاب للافويس إلى الإيطالية من الأسبانية، لم يعد ناشرا معامرا يمكن أن يقدم على نشره وترويجه، وفي آخر الأمر انصاع له أنه المنزوعة، وانحني في وجه العبادة، وقبل بأن ينشر الكتاب القرجم منهضاً، في شكل تحليل.

واسبق للافويس يومئذ استأثر كرسى اللغة العربية في جامعة مدريد، ففضي أكثر من عشرين عاماً بعد نيله درجة الدكتوراة، بحث في التراث الإسلامي، ولا سيما ما يتصل منه بالعقيدة والفلسفة، وأثره في أوروبا إبان العصور الوسطى، ومبدأ عصر النهضة

وقد تصدى لتدقيقه جميعا بالرد الموضوعي المستند إلى الأسانيد والحق العلمية، وبدأ الإيجاز يستقيم، وأخذت كنهه ترجع، وصار يستميل قلوب الناس، ويوجد قبولا من عقولهم وأهليهم، وشارك كبار الفارسين من المتخصصين في تراث دانتي والمستشرقين في العاصمات الأتانية والأسبانية والإيطالية، فأجمعوا على الإصانة للغة التي قدمها أسبق للافويس في كتابه، وأفاضوا عليه من الثناء والتقدير، ما هو أهل له وحقيق

وهذا يعني أن مصادر دانتي ليست محصورة في التراث المسيحي وحده، وإنما هناك مؤثرات عربية إسلامية

التي تركز الذي دار حوله بحث للافويس في كتابه، هو أن دانتي أفاد من فكرة الإسراء والمعراج عند المسلمين، واطلع على ما كتب ابن عربي على وجه التقديد في المعراج، وعقد مقارنات بين نصوص ابن عربي، وفقرات من الكوميديا الإلهية، ومن بينها مركزات إسلامية خالصة، من مشاهد

الإخوان المسلمين؛ ومكة العروبة التي تشرقت كل صيد تطير معلم في الطريق، ومعدود شاكرك فرياد فيها، وقد صودر الكتاب، وبوضوح الكتبة التي في دار النشر تحت المراسلة، ولكن تأريخ محمود محمد شاكرك يثبت خصوصية لقب سيد في الاتجاه الأمامي منذ الحركة التي دارت عامي ١٩٢٧-١٩٢٨ م حول مسيرته في العقائد وفي مرحلته الإسلامية، عندما تصدى عام ١٩٥٢ م، في مكة «للمسلمين»، لبعض الأراء التي أودعها سيد قطب في كتابه «الدعوة الإسلامية في الإسلام»، حيث وجه بعض النقد إلى بعض الصحابة الكرام، وسيأتي نقد شاكرك هذا إلى حذف ذلك النقد من الطبعة التالية للكتاب، فضلاً عن موقف محمود شاكرك المنطلق من حركة الإخوان المسلمين في مصر، فقد انتقد اعتقاد إمام بعضهم على إفتقار خصوصهم أو محاولة تفهيم، وعاب عليهم خصوصية لقوة يرايون في أول أيامها

وكل هذا الأجباب مجتمعة، تثبت لقاصي والداني، أن لا علاقة لمحمود محمد شاكرك بحركة الإخوان ولا ما نسب إليها، وتشهد بذلك يراونه من اللؤلؤ أمام الحاكم العسكرية التي طالت كل من عرته شاذية من شبهة، حقيقة في متروحة. وعندئذ لا يكون بين إيدينا إلا ما يكمل السياق في نهاية طرفه، من أن السلطة هيمنت للظلم، ورأت في الحركة موجهة لها وتحدياً لتفوقها، ومحمود محمد شاكرك نفسه يبين ذلك إلى أن الثقافة هي ممارسة سياسية في أعلى أوضاعها، وأن السياسة هي ممارسة لثقافة هي نحو ما

ويكمل هذا اللووق أنه بينما يقع شاكرك في السمين، تقدم دار الهلال التي تمتلكها الدولة بعد تأميمها، على طبع مقالات لويس عوض في كتاب في سلسلة كتاب الهلال، صدر عام ١٩٦٦

أما قضية الأثر السميحي الهلالي في رسالة الفخران وفيه القلا، العربي، فمن الممكن أن يفيض بلحد بذلك، ويثبت في بحث تام الأدوات، وصول الأثر إلى العربي، وأن سبق الأولة على ذلك من رسالة الفخران ومؤلفات العربي، ولا يكون أمام شاكرك إلا فجول ذلك الرأي إذا اقتنع بـ أو التسليم بحق كاتبة في التعبير عنه، ما دام ملتزماً بأصول البحث العلمي.

وهكذا يمكن للسليان أن يطلعنا على تبدي القضية عند الدارسين العرب والأوروبيين من جهة، وإلى ملاحظات ما تثاره لويس عوض، وإلى اللووق السياسي الكامن وراء الحركة، فإن محمود محمد شاكرك السلة في شخص لويس عوض، واعتبرت السلة ذلك هجمة مرجعية، ورونة معادية للتقدم والتفديم.

تحريرها، بمعنى أن جريدة الأهرام هي سلطة ثورة يرايون ورئيس الجمهورية جمال عبدالناصر في مجال الصحافة عام ١٩٦٦، وفي خارطة هذه السلطة يتفرد لويس عوض برفقة خاصة به في التسعير، وفي ضوء هذا الفخرير نفهم ما كتب د. الطاهر أحمد مكي

«كان الدكتور لويس عوض في مصر في الحياة الثقافية، وهي تضعه للأحكام العرفية. وكل رسائل الإعلام، فضلاً عن أنها مؤمنة، تحت الرقابة العتية الصارمة، يصعب ذلك من خلال موقعين هامين وحظيرين أولهما كاستشار ثنائي لصحبة الأهرام، أيام الأستاذ محمد صنيح فيكل، وكانت الأهرام وقتها مركز قوة، في كافة الجالات، والصحبة الأولى في العالم العربي منذ استثناء والموقع الثاني، كشخص مقرب جداً من الدكتور ثروت كشاشة، صديقاً أو مستشاراً أو كليهما، ولكن الدكتور ثروت كشاشة يهيم على كل جوانب الثقافة في مصر يرمعه ريرا لها، وللكانة التي كال ينشعبها لقربه من الرئيس جمال عبدالناصر، ورافياً بمصدق في بحث السياة الثقافية الجادة، وتخليد وانع مصر الحضاري، ومنع من أيل ذلك الكثير دور شد

ولها جد أقدم محمود محمد شاكرك على التصدي لويس عوض، فكان يعرف حرقاً سلطة لويس عوض في المجال الثقافي، ومكانته في جريدة الأهرام، ومكانة حرية الأهرام، وموقع رئيس تحريرها من معمار السلطة، والنفوذ السياسي وهيبة الحكم، بل نيل إلى أنه أرك مولجبة السلة في أعلى قمة لها من خلال مولجبة لثقافة ثقافية، تمثل وجهاً من وجوه الحكم، وكان في أثناء الحركة، يرجع سلاحه مباشرة إلى الأهرام، حين يشير إليها بالاسم، ويخذه عليها ما يروج له لويس عوض من أفكار، ويحملها للضرورة التذريعية

إذا استبعدنا هذا السرج بين السلة مسها أقدمت على إعلان مجلة الرسالة وإيقالها عر المصدر إلى الأيد، بعضي قنيلها إلى الأيد، تنويرها لجللة لويس عوض عليها، ثم صادرت كتاب «البايليل وإسماره» الذي ضمه محمود محمد شاكرك مقالاته في «الرسالة»، التي تصدى فيها لويس عوض أولاً وإسماره، وإن نافوا عنه، والتيار الثقافي الذي يمثله، ثم انتشرت للسلة بأعفتال محمود محمد شاكرك، عندما شمع له محمد أحمد محجوب رئيس وزراء السودان، لغرفته بكانة محمود شاكرك وإسمائه الثقافي، عند الرئيس عبدالناصر فأطلق سراحه.

دوماً يترن بعض الطبعير أدر السمين اللؤلؤ إلى ملبسات قضية

ولجدة أزرها هي عائلات وشخصيات ألتنية مثلها واقعة على مصر، ورواضة نفسها والبلد كلها في خدمة المصالح الاستعمارية، والاستعمار الإنجليزي خاصة، وأيد محمود محمد شاكرك عملية الإصلاح الزراعي، وإعانة توزيع بعض الأراضي بحيث يتفهم منها من لا أرض لهم من عتلة الفزارين، لأن من امتلكوا الأراضي كان معظمهم من عتلة محمد علي والمتنفذين منها، استولوا على أراضي الناس المستضعفين والدوة والأوقاف غلما وعفا دون وجه حق، لم يحصلوا عليها عن طريق الشراء الحلال، ولم يثرها عن أهلهم، ولكن عندما زجت السلطة العسكرية بطائفة من المواطنين في السجون، ويبلغ خير تعذيبهم وإسماء مساجلهم، لم ينفعه خلافه العتري مع أولئك القوم من الاحتجاج على تعذيبهم وإسماء معاملتهم، مما أدى إلى اعتفاله وإيداعه السمين مدة ضعة أشهر عام ١٩٤٩ م، ولسبب ما منذ عام ١٩٥٢ أو أول ١٩٥٢ م، فحجب قلم محمود شاكرك وامتنع عن الكتابة في الصحف وللجالات، واكتفى بنشر كتاب محقق مثل تفسير الطبري، أو شرعه مثل نصيدته القروس العتراء، وربما اقترب لاحتجاج قلمه بتوقف مجلة الرسالة عن الصدور، فلما عادت إلى القنور، وكتب لويس عوض مقالاته عن الفخران نهض محمود شاكرك لرد عليه

أما لويس عوض، فقد حدث ثورة يرايون، وهو أسأند في قسم اللغة الإنجليزية، بجاسة القاهرة، ولكنه سرعان ما أيد وتلفه، وخرج من الجامعة وحيل بينه وبينها إلى أن قد وعانى حياة التوقف عن العمل فترة والأستاذ الجامعي اللؤلؤ، وتحول من بعد إلى كاتب محترف، وسبق هو الآخر إلى الاعتقال في أواخر الخمسينات، ومكث في أمدا، ثم خرج من السمين، ليتولى رئاسة القسم الثقافي في جريدة الأهرام، الجريدة الأولى في مصر والعالم العربي يرمده، ويرأس تحريرها محمود صنيح فيكل، ذو الصلة الوثيقة برئيس الجمهورية ودوائر الحكم على يدت الأهرام في مقام الليرة عن الدوة الثقافية باسم أكبر جية هيمنة عليها، فالأهرام سلطة إعلامية ونفوذ لومي، مستند من وجودها في القطاع العام، وتاريخها العريق وإسكانتها العتية، واستقلالها لكتاب متميزين، ولكن قيل كل ذلك، فكان رئيس تحريرها من رئيس الجمهورية، فهو الجمهورية، لا بد أن ياتيه صمعي لآخر في صله الشخصية، ومشاركتة في اتخاذ القرار السياسي، وحظرت عند الرئيس عبدالناصر، ولها ظفر د. لويس عوض بكانة مؤثرة، أو بالأحرى، بسلة ثقافية، من جراء رئاسته للقسم الثقافي في جريدة الأهرام، تشهد وجودها من سلطة الأهرام ومكانة رئيس

# حسن نجمي : الشاعر والتجربة الدهشة كصيغة للعبور

## حسن مخافي \*

يعتبر كتاب الشاعر حسن نجمي ((الشاعر والتجربة)) نوعاً جديداً في التأليف المغربي والعربي عامة، ذلك أن هذا الكتاب ليس كتاباً نقدياً ولا كتاباً إبداعياً، بالمفهوم المرجعي للكلمتين، ولكنه يأخذ مكانه خارج هذه التصنيفات الأدبية التي تعودنا عليها. وإذا كان مفهوم النص يعبر عن الممارسة الكتابية- أية ممارسة كتابية- بغض النظر عن التصنيفات الأجناسية التي ألفناها، فإن إضافة كلمة ((نصوص)) في الغلاف، إلى عنوان الكتاب، هو بمعنى من المعاني ميثاق قراءة يقترحه المؤلف على القارئ، من شأنه أن ييسر مهمة البحث عن مداخل لمقاربة الكتاب.

العرب، حيث لا نعدم أكثر من عمل (مقالة أو كتاب) يحمل عنوان ((تجربتي في الشعر)) أو ((تجربتي للشعر))، أو ما يقرب من هذه الصياغة ولكن الذي أعطى لهذا المفهوم زخماً دلالي هماً شعراء الروايات، ومنظرو قصيدة الرواية عامة، من أمثال أدونيس والمناوي وروبن حشيش ومجد فخري وغيرهم، وليس هذا مكان تتبع المفهوم ودلالاته ومع هذا يمكن التأكيد على الطابع الشخصي والذاتي للتجربة، مما يجعلها قريبة من المعنى الذي كانت تحمل لدى المتصورة من هنا يمكن أن نذكر الطابع الشخصي للكتاب الذي نحن بصدد، وإن كان هناك تفاوت بين مقالة وأخرى، من حيث أمثال الكتاب للمعايير العامة لما نسميه نقاداً، إلا أننا قد نغفل داخل المقالة الواحدة على الملاحظة الدقيقة، التي تتم عن اطلاع واسع على مناهج النقد الحديث، وتمثل ناجح لها، إلى جانب فكرة انطباعية، مصدرها انفعالي ذاتي، وصيغتها في منزلة ما بين الشعر والنقد.

بهذا يمكن أن نفهم وصف حسن نجمي لكتابه بأنه تصور مزجية وكيفية، شخصية، وهو ما يعبر عنه أن الكتاب قد صيغ بصيغ المثلث حتى في أقرب الحالات إلى الوصف الخارجى الذي يتسم بالحياد، ومن هنا تتدخل الأنا والأخر، وتتصور الذات في الموضوع، وإلا فتنتج تجربة القراءة بتجربة الكتابة ويأثقل الشعري بالتشكيكي، وتلتفت العين إلى صمت الفضائد (والأمكنة))، ويغدو العمل برمه عملاً مفتوحاً على أفق ((التجربة التي تتحدث عن الذات فيما هي تتحدث عن الآخرين)) (ص ٩).

ولكن الحديث عن التجربة الذاتية يأخذ بعده التعميمي من خلال ملاحم تجارب البديع الذين يمثلون نموذجاً لا يمكن أن نسمي الرؤية الجمالية للمؤلف، لذلك عمد حسن نجمي إلى ابتداء دقيق لأسماء يتفاعل معها، دون سواها، وهو إذ يلجأ إلى هذا النوع من الفرز فإنما يفعل ذلك من أجل تمييز هذا الموقف الفني أو ذلك، إنه نوع من التوظيف اللين لإعادة النظر في بعض ما كان يعثر إلى عند قريب، ثوابت في الخطاب الشعري، والخطاب الإبداعي عامة. ليس بالنسبة لأخريين فحسب، ولكن وهذا هو اللين، بالنسبة لحسن نجمي نفسه، ومن هذه الزاوية فإن الكتاب يتضمن، بشكل أو

بآخره نحوي ورامها تواضعاً بأني أن يسمي الأشياء بأسانها

إن مثل هذه الأسئلة، لا تفرضها ((تحفظات)) الاستهلال فحسب، ولكن عنوان الكتاب نفسه يصمغها ويصطبها أكثر إلحاحاً، لأنه يجعل التباساً، ويحيل على عدة تأويلات، ذلك أن عبارة ((الشاعر والتجربة))، يمكن أن تفهم في سياق الكتاب على أكثر من وجه فهل الشاعر- هنا- هو حسن نجمي نفسه، أم أن الشاعر هم الذين كتب عنهم، وتضمن الكتاب ((نصوصاً)) شعرية لبعضهم، ثم هل العلاقة بين ((الشاعر)) و((التجربة)) علاقة إسنادية، في معنى قولنا: الشاعر وتجربته؟ أم علاقة غير إسنادية، تعادل قولنا: الشاعر وتجربة الشاعر أو القارئ... الخ

إنه هذه الأسئلة وغيرها تبدو كلمة ((تجربة)) كلمة مفتاحاً لتحطى غتات الكتاب، والدخول إلى عوالمه التي تتسم بالتنوع والاختلاف.

إن مفهوم لتجربة من المفاهيم التي توارث تداولها في إطار ما يعرف بشعر الحداثة لدى الغربيين أولاً، حيث نجد، على سبيل المثال، شاعراً كبيراً هو أرسبالد مالكلش يؤولف كتاباً في أرميحات هذا القرن يحمل عنوان ((الشعر والتجربة)) ثم عند

إن هذا لا يعني أن ((الشاعر والتجربة)) يلتقي إلى الموضوع، بقدر ما يشير إلى النوع الذي يحكم مادته، وتقاطع تلك المادة مع مجالات مختلفة تبدو لأول وهلة متبادلة فيما بينها. ولكنها تتنغم في بوتقة واحدة تذبني عليها نظرة المؤلف إلى الإبداع بشكل عام.

إن هذا ما يفسر حاجة المؤلف إلى تصدير كتابه بكلمة ((على سبيل التقديم))، وهو ما يمثل جانباً هاماً مما سبق أن أسميناه ميثاق القراءة، ويصر حسن نجمي في هذه الكلمة، على أن الكتاب ليس كتاباً نقدياً بالمعنى التقليدي للكلمة، ولكن الأمر يتعلق بكتابات ((مفتوحة لها اشتغالها النقدي (...)) بالرغم من (...)) أن كتابه الشعر تمثل دائماً بملجأ إلى وعي نقدي ومعرفة جمالية)) (ص ٩)

نحن إذن أمام خطاب يتصل من مسؤولية النقد، ولكنه في نفس الوقت لا يثيراً منه، بل بقدر ضرورة ((الرعي النقدي)) في الإبداع عامة والشعر خاصة، هل يتعلق الأمر بوضوح وانطباعات، تستعصي على التصنيف؟ أم هو موقف صيب تجاه النقد من قبل شاعر، يتقدم دوماً على كل ما يمكن أن ((يقعد)) له، ولو كان هذا العمل لغة واصقة أم إن المسألة

\* أكاديمي من المغرب.

بأخر، نقدا ذاتيا أيضا.

وهكذا تتحد الكتابة عن الآخرين شكل شهادة لروية شعرية وجمالية لا يتوالتى الكاتب عن الدفاع عنها. لا يحظى هذه الاستعارة النقدية - إن صمغ هذا التعبير، فهو لا يتأخر في الكشف عن طريقتي في نقد الأشياء فيقول: ((هذه الطريقة تهمني: أن أتحدث عن التجربة الشعرية، كما أتمنى أن تكون، وأن أشرح إلى ما اعتبره الأفق الضروري للكتابة القصصية الجيدة، وبلا من أن أتحدث عن ذلك كما أراه، أفضل أن يتم حديث من هذا النوع، من خلال الحديث عن الآخرين، من تجارب أخرى، عس وسانات واستراتيجية شعرية أخرى)) (ص ٧٣)، ليس صدفة إن أن تتم إشارة أسماء شعرية وإبداعية بعينها، وليس صدفة أن تختار أمكنة بذاتها لاستكمال تلك الرؤية الجمالية التي يدافع عنها الكاتب، ذلك إلى الحد الذي تكاد فيه المسافة تمنحني بين الكتابة والقرأة. ((في العمل الشعري الأخير لجاكوتي (في ضوء الشتاء) أخلصت بأنني أقرأ شذرات، كما كنت أنا الذي كتبته)) (ص ١٢٦)

انطلاقا من سبق فإنه يمكن القول إن عمل الكاتب يرمي إلى بلورة مفهوم المؤلف لما يسميه القصيدة الجيدة، وعلى غرار ذلك يمكننا أن نضيف، للوحة الجيدة، وللكائن الأخاذ. ذلك أنه يبدو أن حسن نجي لا يخضع مفهومه للفن عامة لحاسة واحدة، وإنما يستعمل للقصيدة بعينها قبل أذنيه، كما ينظر على اللوحة بأذنيه قبل عينيه، فإن الجسد يورمه يفدو مجالا لاستقبال العمل الإبداعي.

وإذا كان هذا صحيحا فإن الكتاب بمعنى ما، لا يهيم فمص، بل يحيط بتجربة للكتابة للشعرية لدى حسن نجي، التي تستغرق بالحد أكثر من عشرين عاما، والتي أعلنت عن نفسها مع بداية الثمانينات، بمقدور مجموعته الأولى (ك الإمارات أيتها الخزامي)، بل إنه وينسج الترجمة، يهتم بتجربة القرأة لدى المؤلف إن مثل هذا التداخل بين الكتابة والقرأة، بين الفعل والانفعال الذي يتم بشكل جلي، يجعل من الشعر والتجربة نوعا من السيرة الإبداعية. إن هذه السيرة لا تكشفني بسرد نفسها وفق منطق حواري تست الإشرارة إلى ملامحه البارزة، ولكنها تترخي كذلك تدشين حوار مع قارئها، بالتحاور مفهوم معين ((الجميل)) بالمعنى الاستيقيني للكلمة.

- ٢ -

من الطبيعي أن تتميز تجربة شعرية استغرقت ما يزيد على عقدين من الزمن، بالتدويع، والتجاوز المستمر لنفسها، ومن هنا فإن مفهوم القصيدة الذي حاول حسن نجي صمغ من خلال هذا الكتاب، قد لا ينسجم إلى على المرحلة الحالية من مملكة الشعري، وهذا ما يبرر التصاق خصائص القصيدة التي يتحدث عنها في الكتاب، بملامح للقصيدة في مجموعته الأخيرة ((حياة صغيرة))، كما سيأتي بعد قليل.

إن هذا أمر طبيعي بالنظر إلى العلاقة الجدلية بين التنظيم والإبداع، ولو أن تلك العلاقة لا تكشف عن نفسها بسهولة ويسر، لأن القصيدة تحتفظ دائما ببعض الأسرار، التي تتوقع خارج البوح. هذا فضلا عن أن للتنظير في غالب الأحيان يتحدث عما ينبغي أن يكون. ومن الصعب القول، والحالة هذه، إن القصيدة هي مقابل موضوعي للتنظير الشعري. إن هناك دائما هذه المسافة التي لا تغير بالضرورة عن تقدم التنظير عن القصيدة أو العكس.

يأخذ حسن نجي على الشاهد الثقافي الغربي والعربي، أنه مشهد يقصد للماضي ولا يتطلع إلى المستقبل إلا في حدود ضيقة، ويرى عكس ذلك أن ((أشياء يمتطئ الثقة في نفسك وفي تفكيرك، وفي مرجعيته الاجتماعية والثقافية والتاريخية (...)) أفضل من عشرات الجثث التي تملأ الحرب بالزئيق، وتصنع القرار الثقافي والسياسي الطائش، ونظا نواكم من حولها تظاهرات التكريم، ليجرد كونها جثتا تاريخية. لا تزال تب على الأرض)) (ص ٢١٠) من أجل ذلك فإن الكاتب يراهن على المستقبل إلى على الشباب، ولكن هذا الرهان لا يمكن أن يكون ذا معنى إلا بامتداده في للماضي، وانفتاحه على الآخر، ومن هنا حرص حسن نجي على التعريف بالتجارب الشعرية الحالية التراثية، والترجمة لبعضها (أدونيس، نيرودا، باوند، ملابكوفسكي وآخرين) كما حرص من جهة أخرى على الدعوة إلى الحوار بين الأجيال الثقافية والشعرية بعيدا عن الوصاية والنصح وكل سلطة مرجعية، ودعا إلى ((احتكام العلاقات إلى منظور الحوار والاتصال للتبادل، ذلك أن للأجيال الجديدة سياقاتها الثقافية والتاريخية والجمالية الخاصة)) (ص ١٤١) وهكذا يكون

الشاعر الناشئ بحاجة إلى ((صدائل حية، الصادقة التي تنصت وتبدي وجهة النظر، الصادقة التي لا تصان ولا تستعوز، ولا تقاضل، الصادقة الحرة التي لا تلقن بل تعرض نفسها في بساطة وثقافية وصمت)) (ص ١٤٢)

وكما سجل الكاتب مؤلفات على الجبل القديم من الشعراء، فإنه يحمل النقد نصيبا وافر من السردولية، في عدم الدفع بالإبداع الشعري إلى الأمام، والسبب في ذلك إعطاء الأولوية للمنهج على حساب النص، الذي يتحول إلى حفل تجارب، وهكذا أصبح من البذل، أن يسمي الباحث منهجا، ويقع نفسه في الجثث عن أقر قاصديه، ثم يجعل من أرواح لقمع النص وتقبله ما لم يلقه، فالتجارب (ووجد ليخدم الباحث أساسا، وليس العكس، كما هو الأمر بالنسبة لعدد من أصدقائنا النقاد الشباب، الذين تستعبدون للماه، وتحول خطابهم، كتاباتهم، إلى خطاطات وجدول وترسيمات غلوية)) (ص ١٨٤) من هنا يمكن أن نذكر أن انتصار المؤلف للأجيال الجديدة ليس انتصارا حاسما، مجانيا، فهو يدافع عنهم في سياق وينتقدهم في سياق آخر.

إنه انتصار أسلحة خلل في العلاقة بين الأجيال الشعرية، فهو انتصار للأثر، ولكنه قبل ذلك انتصار للصدقية الشعرية (على الرغم من أن نجي لم يستعمل هذا المفهوم) التي ترفض الخضوع للغوالب للبية، لأن المعرفة الشعرية ((ذات طبيعة غورية، لا تفضل الاستقرار والجمود، ولا تستجيب للقراب والأمناء للماه)) (ص ١٢٩) إن هذا لا يعني أن القصيدة لا تحكم إلى أية ضوابط شعرية، بل إن تيمنا دقيقا لحضويات الكتاب يوحي بأنه يدافع عن رؤية شعرية معينة، هي ما تطع هذه الدلائل إلى القبض على أهم خصائصها في السطور الآتية:

- ٣ -

يتميز حسن نجي بين نوعين من الشعراء ((الشعراء الذين يكتبون شعر التجربة)) والشعراء الذين ((ينغمرون كيمياء اللغة)) (ص ١٢٤)، والواقع أن كل واحد من هذين النوعين يمثل اختيارا شعريا، فهما اتجاهان متميزان عن بعضهما، يحكم كل واحد منهما مفهوم محد لا ينبغي أن تكون عليه القصيدة. ذلك أن مرجعية قصيدة التجربة تتمثل في الواقع واليوم، أما القصيدة التي تعتمد ما يسميه الكاتب

كيميا، اللغة، فلا مرجعية لها، أو لنقل إن مرجعيتها في ذاتها، إنها بنية لغوية مغلقة تستقل بنفسها.

ويبدو الكاتب منحازاً إلى شعر التجربة لأنه يؤمن بأن ((الربابة الشعرية تأتي من توليد للوقت الفكري الخاص من الواقع، ومن نظام الأشياء، والعلاقات اليومية، العمامة (والخاصة)) (ص ١٥٢)) وبما أن للشعر ((المنسجم لإغواء اللذة، ولتفريتها لا يمكنه أن يحقق تواصلًا جيدًا مع العالم)) (ص ١٩) فإنه ((ينبغي أن يكون للشاعر شاعر قضية على الدوام، لكن، ينبغي أن يظل الشعر قضية الأولى)) (ص ١٥) ولكن، ما معنى أن تكون للشاعر قضية؟ هل يعني ذلك دعوة إلى القضية للتمزق، التي كانت سائدة إلى حدود منتصف الثمانينات؟

إن حسن نجعي يحسم هذا الأمر منذ البداية، حين يؤكد على أن الشعر ((فضاء واقعي مستحيل، لكننا نعيش فيه على الأشياء الأساسية، وهي أساسية بالنسبة لأن يعتبر الشعر شيئاً آخر غير السياسي، وغير الأيديولوجي)) (ص ١٢) ومن هنا تتخذ القضية منحني متكاملين في الشعر، لدى الكاتب. للنسج الأول، يتجلى في تبني الشعر لقضايا إنسانية عامة، وهذا المنهج مشروط ألا يتحول الشعر إلى خطاب تبشيري، فحين أي أن يستطيع الشاعر المساهمة في أسسنة الإنسان وإقامة جسور التواصل بين الشعوب، والحضارات، دون أن يفقد الشعر شعرية، والواقع أن المؤلف يحزنر بصعوبة تحقيق هذا المنحى، الذي لا يصل إليه إلا الشعراء الكبار. ولهذا سراه يتحدث عن يابلو نيرودا باعتزاز كبير، فلم ((يفصل الشعر عن تجربة نيرودا عن الالتزام السياسي والأخلاقي، بل تحول الشعر بكل شفافيته، وبها، ولغة وتغالي دلالة، إلى عون للفعل الثوري في حرمة النضال للامشروط، من أجل قلب التربة الثقافية والاجتماعية)) (ص ٨٧)

أما المنحى الثاني فيتمثل في الاحتفاء شعريا باليومي، وبالتفاصيل الصغيرة العابرة، التي لا تتركها إلا عين شاعر، ويبدو للشاعر حسن نجعي عارس هذا المنحى بامتياز، فمن قراء مجموعته الشعرية (حياة صغيرة)، لا يحتاج إلى طول تأمل كي يصل إلى أن شعرية القضية فيها تقوم أساساً على تصيد اليومي والعابر، عن طريق التركيز على ما تنتهك العين في الغام الأول، فقد كتب عن القهى

والقطار، ورسم بالشعر بورتريةا لنفسه وأصدقائه. بل إن لليومي قد انعكس في تلك المجموعة على اللغة الشعرية، التي استقلت من المعجم والصياغة العامين ويظهر من خلال ((الشاعر والتجربة)) أن اللجوء إلى هذا النمط من الكتابة، يتم عن اختيار واع بما يريد، وأن ليس شكلاً من الأشكال، اكتشفه الشاعر بالصدفة، تحت وطأة التجريب، الذي لا يبيح ولا يحر، كما هو الأمر عند بعض الشعراء ((التجريبيين)).

هكذا يمكن أن نثر في الكتاب على أكثر من صيغة لتعريف الشعر، ولكن العنصر المشترك بين تلك الصيغ جميعها يكمن في التركيز على اليومي والبسيط، وهما مفهومان يترددان في ثنايا الكتاب أكثر من مرة. فالشعر لدى حسن نجعي هو ((تمثل العابر والعرضي والجزئي، ومن ثم تظل الدفشة هي سمته الأساسية.. وهذا معناه أننا نسعى لأن نجعل من الدفشة صيغة للعبور نحو الآخر)) (ص ١٤)

إن هذا الانحياز للمعرضي والبسيط واليومي هو استراتيجية شعرية يراهن عليها الشاعر، كمرجح من حالة الركود التي أصعبها يعانها الشعر العربي، يعد لن بدأ أن قصيدة النثر، التي كانت إلى عهد قريب، تمثل صيغة ناجحة لكسر الرتابة في القصيدة العربية الحديثة، قد أصبحت تستهلك نفسها، وغدت بالتالي في أسس الحاجة إلى التحديث

إن الكتاب لا يستعمل أي مصطلح يشير إلى ما يسميه بعض الدارسين أزمة الصدقة الشعرية في العالم العربي وفي المغرب تحديدًا، بل أنه يتخاض كل حديث يمكن أن يلهمه على أنه نقد لراهن القصيدة العربية أو المغربية، ومع هذا فإنه يستشعر، ولو من بعيد الصعوبات التي تجتازها القصيدة الحديثة، ويعبر عن ذلك بطريقة غير مباشرة.

وفي إطار تلك الالبيات التي يقوم بها حسن نجعي الشاعر، ترسخ لديه انتقاء بضرورة البحث عن ألفاظ مغاير للتعبير الشعري، يلخصه في العبارة التالية ((أصبحت أكثر ميلاً لكتابة ناعية من التجربة، ومما يسميه الناظر لحاء اللثة)) (ص ١٢٥)

إن هذا الإحراج على اليومي والبسيط في الشعر ليس هدفًا في حد ذاته، فالكتاب الذي رفض أن

يكون الشعر مجرد ((كيميا لغوية))، ويعبر عن مجانية مقفلة، مزالل يؤن رسالة ما الشعر، على أن هذه الرسالة ليست تبشيرية ولا شعارية، إنها تواصلية بانفتاحها نحو الهمش والعارض.

ومن هنا حاجة العالم للعاصر إلى الشعر والعشراء، تلك الحاجة التي تتمثل في التقبض على التفاصيل الصغيرة التي توجد خارج ((الاقتناعات الكبرى، في الغربة واللغني، في العزلة والوحدة، في للتشعر والذاكرة، في الفزائل والمهش)) (ص ١٧) إن هذه الأشياء الصغيرة هي التي تحقق التواصل الإنساني الحق

ويبدو الكاتب مهتماً إلى حد كبير بهذا النوع من التواصل، وهو ما أدى به، وهو يختار نماذجها العالية، إلى التركيز على الشعراء الذين استطاعوا أن يحققوا أفضل تواصل إنساني، ومن هنا جاءت دعوة حسن نجعي إلى ((أن نجعل من الشعر شكلاً للحياة، والتواصل مع الآخرين، دونما حواجز ثقافية، أو سياسية أو أيديولوجية أو سيكولوجية أو غيرها)) (ص ١٤) ولكن التواصل بهذا المعنى لا يشكل سوى الوجه الأول من القضية الكبرى التي يصلها للشاعر على عاتقه، أما الوجه الثاني فيمكن في المساهمة فيما يسمي الكاتب إضائة الفعل، وهي عبارة لا علاقة لها مع ما كان يعرف بالشعر الثوري أو الشعر الملتزم... إن مثل هذا الشعر غالباً ما تكون له أهداف أنية ومعروفة مسبقاً، ووظيفته هي أن يوجه الطوفح في إدراك تلك الأهداف.

أما المؤلف فيربط ارتباطاً بين الشعر والحياة، بالمعنى الأنطولوجي للكلمة، وهذا يدفع به إلى طرح السؤال الوجودي: لماذا أكتب؟ يمكن القول إن الكتاب برسه هو محاولة للنسج الإجابة عن هذا السؤال الإشكالي، غير أنه يقدم، بشكل مباشر، مقاربة للسؤال من خلال الشاعر روبرتو خواروت الذي يقول ((إذا كنت أكتب، فلأني ببساطة أحب الحياة)) (ص ١٩) ويهدا المعنى يتحول الشعر إلى سلاح للمقاومة، مقاومة الأرقام، أرقام الأنا والأخر منها.

انطلاقاً من هذا يمكن أن نتصور الإلحاح الذي صيغت به تلك العلاقة، والذي يفصح عنه تكرار الفكرة غير مرة في الكتاب، ولكن الحياة، قبل هذا وذاك، لدى حسن نجعي، ليست مفهوماً فلسفياً،



وليست بالخصوص مفهومًا ميتافيزيقياً، إنها الأشياء من حولنا، في بساتنها وعقولها.

من هنا كان القنط تفاصيل الحياة اليومية مهمة شعرة بالبرجة الأولى، والأعمال الشعرية العالية ليست سوى تعبير عن الحياة بهذا الشكل، وبهذه الرؤية الشعرية والجمالية القائمة على البساطة، والتقاط اليومي، صاحب حسن نجعي بعض الشعراء العالين في رحلتهم الإبداعية.

هكذا فإن القصيدة عند أونهايرتي ((كان يلوحها غبار التجربة والحدث للعيش فظلاً)) (ص ٥٧) وهي عند جليليفيك تنهض من خلال ((القنط الأشياء، العادية، البسيطة، واليومية)) (ص ٣٥)، ويتأمل الشعر لدى ستيفنز ((وضعا جوهرياً من خلال للشعر اليومي)) (ص ٧٢) ويظل نيرودا رغم كل ما قيل عنه، ((شاعراً الأشياء اليومية البسيطة)) (ص ٨٩)، إلخ.

إن تمييز موقف نقدي انطلاقاً من الكتابة بقدر ما يصعب على الرؤية الشعرية التي يدافع عنها الكاتب، نوعاً من الشرعية التاريخية، فإنه يحمل في طياته مخاطر الاختزال، والنظرة أحادية الجانب، وهي ظاهرة منتشرة في النقد العربي الحديث.

ويمكن القول إن حسن نجعي كان يصعب نصب عينيه بين تلك المنزقات، وهو يكتب عن التجربة الشعرية، لشعراء عرفوا بغنى تجاربهم الشعرية ونوعها، فهو يحرص دائماً على صياغة أرائه النقدية بنوع من النسبية التي تضاهي في الفائق روح التعددية والاختلاف، وتذكره بأن الأمر يتعلق بقراءة ممكنة من عدد لا نهائي من القراءات. وهذا ما تعبر عنه اللغة الشفافة التي كتب بها، والتي تتخلل عن للعاهم النقدية اللفظ، لصالح العبارة الاستعارية الأنيقة.

إن الكاتب يرفض أن يكون الشعر مجرد ترويعات شكلية، ونوعاً من ممارسة الترف الفني عبر الكلمات، لأن الصياغة الشعرية مهما بدت جميلة وفاتنة، لا تنتج لوحدها نصاً شعرياً حقيقياً، ومن ثم فإن ((الحرص على مستلزمات الاستيقاظ الشعرية واجب، لكن الحرص على مستلزمات الحياة، واجب مضاعف))، هذا الربط بين الشعر والحياة، وبين القصيدة والفن، كما يظل للكاتب أن يعبر عن ذلك، هو الذي يكرس حاجة العالم للعاصر إلى الشعر

والى الشعراء، وهي (حاجة إلى سفر مفتوح على الغضاء الشاعري، وفي الزمن الممتد في التفاصيل الصغيرة)) (ص ١٦).

ولابد أن الشاعر ينيط بالشعر وظيفة تواصلية، تقوم على إعادة تشكيل الأشياء، العابرة، فإنه يركز بالشعر على ما تلتقط العين، لذلك لا يمكن أن نتصور لدى حسن نجعي شاعرًا ليست له ثقافة بصرية، بمعنى من المعاني، والحقيقة أن حسن كان من أوائل الشعراء الغابرة الذين تتيهوا إلى ما البعد البصري من أهمية في الإبداع الشعري، فقد جاءت قصائد ديوانه الأول ((إك الإمارة أيتها الخزامى))، مرفقة بصورة لعبدك بلباس.

وعلى الرغم من أن الشاعر يرى الآن أن تلك التجربة لا تعكس العلاقة الحقيقية، التي ينبغي أن تقوم بين الشعري والتشكيلي، إلا أنها تعبر عن إحساس ميكروى لدى شاعر يافع كان يتلمس طريقه نحو القول الشعري، بالأهمية القصوى لتلك العلاقة، مما يفسر إصرار الشاعر حسن نجعي على مواصلة التجربة، التي توجب عمله مشترك بينه وبين الفنان محمد القاسمي يحمل عنوان ((الريح الشثوية)). ويبدأ عن هذه العلاقة المباشرة التي يكرسها ذلك العمل فإن في قصائد حسن نجعي الأخيرة تعبيرا عن تضيق للتجربة وتطورها، خاصة في ديوانه ((حياة صغيرة)) ويمكن التأكيد على أن الكتاب يولي أهمية خاصة للثقافة البصرية من خلال ثلاثة مظاهر على الأقل:

يتعلق الأول باللغة البصرية، إذا صح هذا التعبير، التي يستعملها الشاعر في تظهيره للشعر، وفي حديثه عن التجارب الشعرية التي قدمها في كتابه، ذلك أن عملية إحصائية للأعمال والأسماء المستعملة في هذا القسم من الكتاب تظهر هيمنة الكلمات التي تنسب للعين أكثر من غيرها.

ويطلق الثاني بتخصيص مقالات في الكتاب لإضاءة تلك العلاقة، نذكر منها دراسة تحمل عنوان ((الشعري والتشكيلي)) ومقالة عن كتاب الحب لمحمد بنيس وفاضل الزراوي.

أما الثالث فيتمثل في بورتيهات كتبها الشاعر عن بعض الشخصيات، من أمثال ثريا جبران، والرحوم محمد باهي، وهي تجربة كان حسن نجعي قد شتمها شعرياً في ((حياة صغيرة)). وتقوم على الوصف الذي

يجتنب في التفاصيل للكرة.

لا يتسع القلم لأزيد من التفاصيل في هذه النقطة الهامة، فالأمر يحتاج إلى دراسة مستقلة، ترصد العلاقة بين الشعري والتشكيلي لدى حسن نجعي، سواء من خلال هذا الكتاب الفني بالإشارات إلى الأهمية القصوى التي يحتلها البعد البصري في العمل الشعري، أو من خلال تجربة حسن نجعي الشعرية، التي يمكن اعتبارها من التجارب الرائدة في هذا المضمار.

ولكن هذا لا يمنع من التعرض لتلك العلاقة بين التشكيلي والشعري، من خلال مفهوم ((المنشأ)) و((المنقل)) اللذين يشكلان جوهر تلك العلاقة بالنسبة لحسن نجعي، الذي يوجه في كتابه نقداً لاذعاً لبعض التجارب في هذا المجال، ومنها تجربة الأولى. يرى نجعي أن أية علاقة بين الشعري والتشكيلي لا ينبغي أن تقوم على حساب أحد الطرفين، ولو من باب العلاقة التفسيرية، لأن ذلك من شأنه أن يكرس نوعاً من الدونية لأحدهما، ومن ثم فإنه لا يمكن أن تنشأ علاقة بين ((الشعر والتشكيل بناء على نوع من للصائرة، لأن بنية الخطاب الشعري، أقوى من أن تصادها بنية الخطابات التشكيلية، والعكس صحيح)) (ص ١٥٥) ومن أجل تجنب هذا النوع من العلاقة للفتة يقرر الكاتب علاقة المنقل، التي ترمي إلى تحقيق الاندماج بين الشعري والتشكيلي بما يجعل منهما نصاً ولحداً، وبهذا تصبح ((القصيدة منخرطة بجسدها في الحقل البصري، ويكيفية تجعل النص المرسوم فضاء مزدوجاً وغنياً بالشاعرية)) (ص ١٥٥)

من هنا نرى أن ما يبحث عنه حسن نجعي هو التمثل للجميل الذي يندفع بواسطة الشعري والتشكيلي، بكيفية تجعلهما معاً كلكتا إبداعياً ولحداً يقدم جوهر الإبداع كيكلمة كانت أدوات التعبير التي يعتمدها، ولا يتسنى ذلك إلا بإلغاء جميع أنواع التراط التي تحكم، في مثل هذه الحالات، الشاعر والفنان التشكيلي على السواء.

حسن نجعي: الشاعر والتجربة، دار الثقافة الأولى، الدار البيضاء ١٩٩٩.

## تكرار التفجع النصي

### المهلل .. أنموذجا

#### طراد الكبيسي \*

**المهلل:** واسمه عدي بن ربيعة، وشمي: مهلهل لهلهل شعره كهلهل الثوب، وهي رقة نسج الثوب، وقيل: المهلهل: المرقق للشعر، وقيل: لإضطراب شعره وإختلافه، وقيل: هو: (١) أول من قصد القصائد ونكر الوقائع.. (٢) وأول من رويت له قصيدة بثلاثين بيتا، ولم يقل أحد قبله، قصيدة بعشرة أبيات. (٣) وأول من رقق الشعر وتجنب الكلام الغريب الوحشي. (٤) وصاحب أول كتب يسمع في الشعر، أو أنه صاحب أول أكتب بيت قالته العرب، وهو قوله:

والشعراء، أول لا يوقف عليه) كما قال صاحب (الزهر: ٤٧٧/٢)، ومن هؤلاء المحدثين طه حسين الذي قال: إن شعر المهلهل مضطرب وفيه اختلاط وهلهلة، ولا يمكن أن تكون قصيدته.. (أليتنا). أقدم شعر قالته العرب.. والدليل على ذلك. استقامة الوزن وإطراد القافية ومواسمه قواعد النحو وأساليب النظم التي لا يشذ في شيء ولا يظهر عليه شيء من أعراض القدم، أو مما يدل على أن صاحب هذا الشعر هو أول من قصد القصائد وطول الشعر.. هذا مع سهولة النظم ولينه وإسفاف الشاعر فيه إلى حيث لا يشك أنه رجل من الذين لا يقدرون إلا على مبتذل اللفظ وسوقيه

هذا، بينما، احتلت قصيدته (أليتنا..) الرقم (٥٢) في الأصمعيات، وعده صاحب (الجمهرة) من أصحاب المتفحات مع المسيب بن عيسى، وللرقص، ولعروة بن الورد، وليريد ابن الصمة، وللمنتحل بن عويمر، لكن الأصمعي ذهب إلى أن المهلهل ليس بشعر في الشعر، وقال: لو قال مثل قوله (أليتنا) بزي حسم أنيري) خمس قصائد لكان أفضلهم هذا، وقيل: كثير من شعره محمول عليه، وقد ناله القصاصون ديوان شعر، ورواية تعرف (بقصة الزير).

تقع القصيدة في (٣٠ بيتا) حسبما أوردها

فلولا الريح أسمع أهل حجر

صليل البيض تفرع بالذكور  
فقد كان مغزله على شاطئ الفرات من أرض الشام  
وحجر هي اليمامة، وقيل إن قوله هذا أشد غلوا من قول امرئ القيس في النار تنورتها من أذرعات، وأهلها

بيبر، أدنى دارها نظر عال  
لأن حاسة البصر أقوى من حاسة السمع، وأشد ادراكا.

(٥) وقيل إنه أول من لقب (بالرير) لقبه بذلك أحوه كليب، إذ كان في شبابه، وقيل مقتل كليب. يقضي أوقاته في اللهو ومعاقرة الخمر ومصاحبة النساء (ووزير النساء) هو الذي يخالط النساء، ويحب زيارتهن ومحادثتهن، ولم يكن ينظم من الشعر إلا بعض أبيات في العزل واللامها حتى قتل أخوه، فأما بت به عاطفة الحزن والثرار، فنظم القصائد الطوال في رثاء كليب وفي الحرب التي نشبت بين بكر وتغلب ابني لائل والتي عرفت (بحرب البيسوس)

وبالرغم من هذه (الأوليات) أو (الأوليات) - كما يقول بعضهم - (ومهلل الشعر، ذاك الأول) - كما فسر الفرزدق - فهناك من شك في شخصيته، ومن أن شعره أقدم شعر قالته العرب (فلشعر

\* شاعر وناقد من العراق

صاحب (الأمالي) الأبيات الثمانية الأولى. من الملح: (أليتنا) بذي حسم أنيري..) إلى (كواكب ليلة طالت وغفت..) يصف فيها معاناة طول ليلة (بذي حسم..) و(بالذنان) - وإن سبق له أن يكي قصر ليالي السور - وهو في وصفه طول الليل ومعاناته تلك، لا يتميز في شيء من أخلافه من الشعراء كامرئ القيس والثابتة مثلا، حيث يمثل هذا في ثبات الكواكب وأبرجلها في مواضعها وكان حركة الزمن والكون قد تجعدت، أو أنها بطاء تزحف زحفا، أو مشدودة بجبال. وفي الأبيات السبعة من (وتسألني بديلة عن أبيها..) إلى البيت الخامس عشر. (وهمام بن مرة قد تركنا..)، ثم الأبيات الثمانية التي تبدأ من البيت (٢٣) (فدا لبني الشقيقة يوم جاءوا..) إلى البيت (٣٠) وهو الذي وصف بأنه أكتب بيت قالته العرب:

فلولا الريح أسمع أهل حجر

صليل البيض تفرع بالذكور  
صليها الأبيات جميعا، يفضر للمهلل بنفسه ويشجاعة قومه، بما أحقوه بالعمو من تقتل ثارا لدم كليب، وهو أيضا في هذا لا يختلف عن سائر شعر الحرب والحماسة وذكر الوقائع مكانا، وزمانا، وأفعالا

تبقى لدينا الأبيات السبعة التالية من (١٦) إلى (٢٢) وهي موضوع اهتمامنا:

على أن ليس عدلا من كليب

إذا طرد اليتيم عن الجزور

على أن ليس عدلا من كليب

إذا رجع المضاع من الديور

على أن ليس عدلا من كليب

إذا ما ضيم جيران الجير

على أن ليس عدلا من كليب

إذا خيف المخوف من الثغور

على أن ليس عدلا من كليب

غداة بلابل الأمر الكبير

على أن ليس عدلا من كليب

إذا برزت محياة الخدور

على أن ليس عدلا من كليب

إذا علت نجيات الأمور

وفي هذه، تطرح قضيتان. الأولى. تكرار النمط

الأول (نصاً) سبع مرات، لماذا؟ وما نوع دلالة هذا التكرار؟

الثانية: الدلالة التي تحيل إليها الأشرطة (الاهجاز) السبعة للآيات نفسها.

القضية الأولى: تكرار الشطر الأول نصاً

في باب التكرار، ذهب ابن رشيقي إلى أن التكرار أكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني، وهو ما نسميه بالتكرار النصي/ ولكن هل الدلالة تبقى هي نفسها؟

والتكرار - يقول ابن رشيقي- إنما يأتي على جهة التشويق والاستمذاب إذا كان في الجزل أو التنبس، ولا سيما تكرار الاسم، ويأتي على سبيل التعظيم والتفخيم للمحمي عنه، أو على جهة الترجيع إن كان رثاء، وأولى ما تكرر فيه العرب، الكلام هو باب الرثاء، لكان الحبيبة وشدة المصاب، وهذا ما نراه في رثاء المهمل لأخيه وسيد قومه كليب، ومنه رثاء الخنساء لأخيها صخر.

لكن لبلي الأخوية في رثاء توبة بن الحمير، تكرر نعم الفتى يا توب (..) خمس مرات في الآيات التالية

ولنعم الفتى يا توب كنت إذا التقت  
صدور الأعالي واسال الأسافل

ولنعم الفتى يا توب كنت ولم تكن  
للتسقي يوماً كنت فيه تحاول

ولنعم الفتى يا توب كنت لخائف

أنك لكي يحمي ونعم للجامل

ونعم الفتى يا توب جارا وصاحباً

ونعم الفتى يا توب حين تفاضل

وكررت الشطر الأول نصاً، أربع مرات، في

قصيدة أخرى، منها،

لمصري لأنت الراء أبكي فقه

بيد، ولو لامت عليه العوازل

وهكذا فعلت ابنة حم للخمعان بن بشير ترثي

زوجها، حيث كررت الشطر الأول نصاً، خمس

مرات.

وحدثني أصحابه أن مالكا

وحدثني أصحابه أن مالكا

وحدثني أصحابه أن مالكا

أقام ونادى صحبه برحيل

ضروب بنصل السيف غير نكول.. الخ.

وذهب صاحب الأمالي (أسالي للرتضى) الذي ذكر هذا التكرار، إلى أنه، إنما حسن التكرار لأن

تحت كل لفظة معنى ليس هو تحت الأخرى.. بمعنى، إنما يحسن التكرار لاختلاف ما يعبره

الراء فيه. وهذا كثير من كلام العرب.

وإذا عدنا إلى أبيات المهمل، يمكن أن نلاحظ ما لاحظته بطرس البستاني، إذ قال: إن ميزة المهمل الشعرية هي في رثائه وتفجعه على أخيه، في رقة عاطفة التي أكتسبت شعره سهولة ولينا، مما جعل

للمهمل، أسلوبه الخاص في رثائه: تظهر فيه تمايزه الشخصية، ثم التكرار والظفر. فهو شاعر العاطفة في رثائه وتجعانه المتصاعدة للتكررة.

القضية الثانية: وهي الأكثر تعقيداً، فيما نرى، أي فهم الدلالة في الأشرطة الثواني (الأعجاز)، وهذه لن نفهمها إذا لم نفهم المعاني المتعددة التي تدب إليها كلمة (العدل) في قوله (على أن ليس عدلاً من كليب)- لأن الكلمة هذه هي المفتاح- كما سنرى.

روي أن عبد الله بن مروان كتب إلى سعيد بن جبير يسأله عن (العدل) فأجاب أن العدل على أربعة أحناء: العدل في الحكم، نحو قوله تعالى:

(وإن حكمت فاحكم بينهم بالعدل)، والعدل في القول. (وإذا قلتم فاعدلوا)، والعدل. الفدية. (( لا يقبل منها عدل)). والعدل في الاشتراك (ثم الذين

كفروا ببرهم يعدلون)، أي، يشركون.

وقيل، العدل تقويمك لشيء، بالشيء من غير جنسه حتى تجعله له مثيلاً، والعدل والعدل والعدل

سواء، أي النظر والتفكير، وقيل، هو للثقل وليس

بالنظير عينه، جاء في التنازل (أو عدل ذلك

صياماً) وقال مهمل.

على أن ليس عدلاً من كليب

إذا برزت مخيلة الخنود

وقال الزجاج العَدْل والْعَدْل واحد في معنى اللث.

سواء كان للث من الجنس أو من غير الجنس..

وقدراً ابن عامر (أو عدل ذلك صيماً) بكسر

العين، وقرأها الكسائي، وأهل المدينة بالفتح.

إنهم ما تقدم أن معنى كلمة (العَدْل- العدل)

في أشطر المهمل، % تتصرف كلها إلى معنى

العدالة، بل إلى معانٍ أخرى كاللينة والثل والنظير

والعدل، أي أن ما يرد في الأشرطة الثواني من

الآيات، يمكن أن يتخذ معاني أو دلالات مختلفة.

(فقط كل لفظة معنى ليس هو تحت الأخرى) كما قال أبو العباس شُعَب، في الأشرطة: (إذا طرد

اليقيم من الجوز)، (وإذا ما صميم جيران الجير) (وإذا علقت نجيات الأمور) يمكن أن ينصرف

المعنى إلى: العدالة. أي أن المهمل هنا يعتقد كليباً بأنه رجل عدل لا يرضى أن يحرّم اليقيم من حصته من الذبيحة، ولا يرضى أن يضام المستجير بالجير، ولا يرضى أن تتكشف السرائر التي يبغى أن تبقى سرّاً!

لكن الأشرطة. (غداة يلابل الأمر الكبير) (وإذا رجف العضاء من الديور) (وإذا خيف الخوف من الشور) فيمكن أن ينصرف المعنى أو الدلالة إلى:

الفدية والمثل أو النظير. ذاك أنها تطوي على معنى التهديد بالحركة وإزعاج الآخر، أي أن كل ما

يمكن أن يحصل في الأرض للعدو، لا يشكل مثيلاً أو عدلاً لثقل كليب. أما الشطر: (إذا برزت

مخيلة الشنود) فهو ينصرف أيضاً إلى الدلالة نفسها، أي المثل، ولكن بمعنى استباحة النساء الحرائر من الأعداء، ولزيادة إيضاح الدلالة هنا،

أروي ما رواه مسيلان كونديرا في روايته (الخلود) قال:

((كتب الأديب الفيني أرثر شنابيتزلر- رواية جميلة عند مطلع القرن بعنوان ((الأنسة (إرا))

البطلة شابة طاهرة لأب غارق في الدين يتعهدده

الافلاس. وقد وعد الدائن بإعفاء الأب من ديونه،

شريطة أن تتعى ابنته أمامه، وبعد صراع دخلني

طويل توافق إرا، إلا أنها أصحمت في غاية الشغل

بعد تعريها، فأصيبت بالجنون وقضت نحبها))

والدلالة هنا: أرابدي تلك مشاعر الفتاة، نادها

إلى الجنون فالوت، وهو ما يمكن أن يحصل لو

(برزت مخيلة الشنود)، لكن هذا أيضاً، في رأي

المهمل، لا يشكل قيمة أو مثلاً لكليب!

والخلاصة في هذا التكرار، الذي لا يخلو من

معنى العتاب، أنه تكرار التمتع- والعتاب الموجه

على نحو ما أسماه ابن رشيقي، وذهب إليه بطرس

البستاني- كما مر بنا.

## المناهات والتلاشي وحلقة المكاشفة الشعرية

### شعرية النقد عند محمد لطفي اليوسفي

\* سمير سمحي

إن القصد من هذه المداخلة - وهي مجازفة- البحث عن شعرية والنقاد إلى دواخل النص الشعري المعاصر (١) لما نجده في نصوص الناقد محمد لطفي اليوسفي من خصوصيات تميز كتاباته النقدية لتحتج بها إلى مصاف الشعرية، حتى إن قارئ كتاب المناهات والتلاشي في النقد والشعر وحلقة المكاشفة الشعرية يجد فيها متعتين، متعة شعرية اللغة ومتعة مضمون النقد، على أننا لا نقصد بالحديث عن المتعتين الفصل بينهما، فهما متلازمان، وإذا كان صاحب المناهات يربو إلى هتك سر «القوانين المتسترة في أقاصي النص وأغواره ورصد تراثها وتوارثها» (٢) فإننا سنحاول تبين خصائص هذا الرصد وميزاته وسنهتم أساساً بمستوى لغة النص لنكتشف خصائص الشعرية فيه.

«يخطئ من يعتقد أن النقد مجرد وقوف على مميزات نص ما أو إشارة إلى ألبانه الجمالية. إنه كلام على كلام، وكلام على الكلام صعب» كما يقول الترحيدي، وهو من هذه الزاوية على الأقل مقاومة مطوقة بالخطر. إذ كيف يقي الماد نفسه من فتنة الكلام؟ كيف يضمن لنفسه أن يفك النص ثم يعيد تركيبه دون أن يسقط منه ما به يكون هو» (٣)

على الناقد أن ينجده من خلال لغة نصه عليه أن ينحت كياته عبر فعل الكتابة وهذا ما نمسه إحصاساً قوياً في كتابات الأستاذ اليوسفي.

في هذا السياق يرى جون كوهين في كتاب بنية اللغة الشعرية أن الفطر عند نقاد اليوم يكون إما في مستوى ابيولوجي مرتبط بالمعنى واللتوي والضمن دون غيره، وإما في مستوى لغوي يبحث في خصائص القيمة الجمالية وحدودها وهو يتخذ قصور تصورات النقاد وإصرارهم على اللتوي والضمن دون مستوى اللغة وأسرارها، يقول «يصير نقاد اليوم على البحث في هذا للتحوي القوي والجاد لدى الشاعر كما لو كانت القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما قيل لا في الطريقة التي قيل بها والقصيدة تتألق في مستواها الإبيولوجي. أما للمستوى اللغوي فيعمل إلى ينظر إليه باعتباره مؤشراً أو

الشعرية علم موضوعه الشعر. بهذا للعنى تكوّن الشعرية منتقلة محس أدبي واحد هو القصيدة المنزوعة باستعمال النظم، هذا هو اللحن الأول للشعرية وهو فهم أصبح الآن كلاسيكياً باعتبار أن الشعرية تجاوزت الاتصال بجس الشعر فقط. إن هذه الكلمة كما يقول كوهين «قد أخذت ولو عند جمهور اللغويين نصيب» معنى أوسع وذلك عقب الظهور الذي بدأ فيها يبدو مع الرومانسية» (٤)

لقد استعملت الكلمة في كل موضوع يؤثر في النفس إحصاساً للانفعال الشعري والملاحظة: «إن يمكن أن ننظر في النقد باعتباره يحمل فيما يحمل سمات الشعرية وهذا طبيعي باعتبار أن النقد نص في لغة قد تتجاوز المؤلف وتزاح مع المعهود

١ - تأصيل البحث.

يطلب في نفس الثقيل أن المقد إما أن يكون تفصيلاً لسقطات الشاعر أو الكاتب وإمراً لشاعريته وفردته على الكتابة دون إكثار لطبيعة النص الشعري لغته، وخصائصه الفنية وهو نوع من ترسيخ تنمية النص المائد للنص للنقد، يقول محمد لطفي اليوسفي

\* كاتب من توس يقم في سلطة عمال

عرضاً» (٥)، يؤكد كوهين إذن على أن نظر الناقد يصعد أن يهتم أساساً بالقيمة الجمالية للقصيدة ومثل هذا الاهتمام هو المستوى اللغوي بذلك يتجاوز النقد أن يكون جملة انطباعات وملاحظات حول النص ليستعمل نظراً فيه.

يقول الأستاذ اليوسفي «إن القراءة ليست مجرد شرح للنص للدرس أو تقييم له بل إنما تعني الرفوف عند الأسئلة المركزية التي يثيرها حضور نص ما في ثقافة ما عبر مجمل تاريخها غير أن الدارس لا يمكن أن يقي نفسه التيه ومكره إلا متى تمثل الإشكاليات التي يثيرها النص للدرس» (٦)

إن طبيعة النقد بما هو خطاب على خطاب تجعله في مدار خطر والخطورة تكمن في أن الخطاب لثاني يجب أن يكون متصلاً بالخطاب الأول مفارقة له في أن. وجه الاتصال يتمثل في إدراك العلاقات داخل النص الشعري ومعرفة أهم خصائصه ومميزاته وأسلطته المركزية، ووجه الانفصال يتمثل في استقلال خطاب النقد عن خطاب الشعر أن استند إليه ولا يمكن أن يحصل هذا التواصل والانفصال إلا بالانضمام بالنص في ذاته دون الاستناد إلى منهج مسبق معلوم أو نظرية محددة مستقلة عليه من خارجه سواء أكانت نظرية العرب القديمة أو رائدة من معاصر الثقافة الأوروبية

إن مدار الخطورة في النقد يتمثل أيضاً في طبيعة نمط القراءة التي يجب أن تكون والأستاذ اليوسفي يعبر عن موقفه من هذه القراءة مستنداً إلى مقولة الخلاف فهو يؤكد على أن النص يجب أن يكون مخالفاً. ولم لا يكون خلافاً. لذلك كان التصور الشعري عدده مخالفاً للمعهود منزاعاً عن المؤلف وكانت لغة ساهية إلى نحت كياتها وهو يؤكد كل ذلك من خلال تصدير دراسة «حلقة المكاشفة الشعرية عند الشابي» في كتاب دراسات في الشعرية بمقولة لم. فايبيجر دان الفراء الحق لا تفهم النص أنصص ما فهمها صاحبه. إنها تفهمها فهماً مخالفاً، ولكن القوم المخالف ينبغي أن يتم على نحو شريك من خلاله ذات الشيء» (٧)

إن المخالفة هي التي تجعل للنص قيمة فلا يكون نسخة لنص سابق أو تكرار له بل يصبح نصاً مستقلاً له لغة الخاصة ونظامه الخاص، نجد هذا الموقف عند أدونيس في زمن الشعر في حديثه عن النقد الجديد فهو يصف النقد العربي السائد إلى اتجاهين رئيسيين، مدرسي

وأيدولوجي، الاتجاه الأول يرتبط بالنص للفرد وصالحيه ويرفض كل تأويل أيديولوجي والاتجاه الثاني يؤيد ويجسد في الحالات استنفاداً إلى منظور أيديولوجي ثم يبين أنفوس بعد الاتجاه الأول عن البحث في الأدب ويصف الثاني بالنقد الأثري ليكشف عن ملامح النقد الجديد وسماته المميزة

يقول «النقد الجديد هو في الخروج عن هذين الاتهامين لا يصدر عن موقف مدرسي يضيّق أفقه، وإنما يحاول أن يقرأ النص بذاته، ويقدم هذه القراءة باعتبارها ليست إلا احتمالاً نقدياً-تقريبياً- من لحملات عديدة، أنه إن لم يقدم مجموعة من الأحكام القاطعة وإنما يكشف في النص عن نظام مترابط من الدلالات لا يلي إمكان قراءة ثانية تكشف عن نظام آخر، أي أنه يؤكد استثنائية النص ولا يعتبره أداة أيديولوجية وإنما يتناولها كائن أو تحول أو صفة» (٨) بهذا يكون النقد نصاً على نص، لغة على لغة «نسجياً نقدياً يحتضن أعظم قدر من نسيج النص للفرد» (٩) خلفاً وتأصيلاً. خلفاً لنص جديد من خلال لغته وأصيلاً لنص قديم، للنص المنقود.

٢ - شعرية النقد في المناهات ولحظة المكاشفة الشعرية  
أ - في مستلزمات النص: (الخفاز)

إذا كان العنوان دليل للنص/ الكلام فلا يمكن أن نمر إلى النظر في النصوص دون الاهتمام بعناوينها. إن الناظر في كتابات الأستاذ اليوسفي ليجد خصوصية في أسماء كتبه والأسماء هنا موافقة لسمياتها المناهات والتلاشي فهو يبحث عن فعل التني والتلاشي في النص الشعري وهو فعل وجودي لا يدرّك إلا للشعراء والمعنى هنا ليس منحصراً بشيخاً فالشعراء هم الذين يصون بالشعر وينوجدون فيه وليسوا كاتبه فقط بهذا يكون الشعر تنيًا وتلاشيًا فهو تني باعتبار أن التني هو اللحظة التي يحاول فيها الشعر أن يكون ولا يكون» (١٠)

وهو تلاشي في الأسطورة، تلاشي في الانزياح، تلاشي في الوجود وهو بهذا التلاشي يحقق وجوده.

يقول في كتاب المناهات والتلاشي في النقد والشعر، «هذا هو هدير الشعر هذا ما صديناه بهدير الشعر، إن الشعر حين يرتاد هذه الغنيات للتعمة ويطل هذه الذرى، يترك عن كونه مجرد كلام يظل لحظة من وجود

ما، ويصيح محملاً للوجود أو ما تبقى منه» (١١)

هذه الغنيات المعمة المنظمة للضيعة الريحية في الإطلاة على مدار الريح، هي لحظة المكاشفة الشعرية لحظة

الانطلاق والطلاق، لحظة تخرج عن حيز الزمان إلى زمن غير زماناً تتأسس في مكان ملامحه كالسماح محيط به للفرقة ولا تدرك الصفء، إن التامل في هذه العناوين يلبس خروجياً عن للأنف وتجاوزاً لما هو مفهوم وانزياحاً عن الدلالة العادية، ملامحة لحس الشاعر بحس الشاعر.

ب - شعرية اللغة.

إن قيمة كل نص سواء أكان شعرياً، أو نقدياً، أو حضارياً، أو تاريخياً تتجلى في لغته وتظهر في أسلوب كتابته ومن الجوانب التي يعبرها الأستاذ اليوسفي كثير اهتمامه بلغته في الكتابة فهو يسعى إلى خلق خصوصية تميز نصه وتجعله مصطبغاً بصبغة حتى إننا يمكن أن نذهب إلى أنه توصل إلى إيجاد معجم/ لغة خاصة يميزها بالقارئ عن غيرها في كتب النقد، فإن عبارات مثل لى القصيدة طامحة بالنخنا إلى حد التلاشي شطابياً، وعجالة عممة الأغوار، عممة الشيا، لحظة متشعبة بالتعريف، لغة قداس بنام في حصرة الغياب، هذه التراكيب وغيرها كثيراً ما تشير عند التقليل إلى صاحبها وصانعها، فالأستاذ اليوسفي يدك لغته ينتخبها كالصمم لتعريفه ويعيدها وهي إلى عبادته أقرب لأنها معبرة عنه كالصمم عن مناهات نقد

إن الشلق عنصر أساسي في كتابات صاحب المناهات فهو ينزاح باللغة إلى غير اللأول فيركب بالتالي لغة جديدة يجمع فيها ما لم يقد جمه من الألفاظ يقول ميرزا أن الشعر شطح للبيان ورقص «ههنا تتراجع قنامة هذا العالم إلى حين فتطلع الصور التي تحيل عليه بلمع القنطة» (١٢) إن الانزياح ههنا يوجي بشعرية اللغة، ودوالسبوع انزياح يحرف كيميا بالقياس إلى معيار» (١٣) للغيار هو التداول في الكلام ويالتقي كان قول طعم القنطة يتضمن تأسيساً لعلاقة جديدة. إننا لا نعرف للقنطة طعماً وهذا التأسيس لهذه العلاقة كنف عن شعرية الكلام، قس على ذلك عند تركيب تطحق بالشعرية وللجمالية مثل عبارة أعضاء الفناء/ لغة قداس يقام في حضرة الغياب/ عصارة الكيان/ موس الخلق/ مدير الشعر الخ.

إن صاحب لمناهات في تعامله مع جدول الاختيار يميز الألفاظ وينقيها ليضعها في سياقاتها ويشتير لها مقاماتها لكنها مقامات مخلوقة مصنوعة تراكب في لغة تنبئ عن صاحبها وتشتير إليه فاختيار عبارة التلاشي

ولغته توأم حالة الشاعر لحظة صراعه مع اللغة لغاية تحت كيان القصيدة وإن انتقاءه لعبارة أديم النصوص يميز عن إلباس الشاعر فأرض الشاعر نصه، وتمييز الأستاذ اليوسفي للغة التلاشي عن غيرها يوجي يلبس الشاعر واصطدامه مع الشعر واضطرابه به، وإذا كان «الفن الكامل هو الذي يستقل كل شيء» فإن فن النقد عند محمد لطفي اليوسفي كامل أضاف إلى نغمة مضمون النقد جمالية للفظ فيه فتقلقت فيه شائبة الشاعر والجميل.

ج - شعرية الصورة.

إن الحديث عن شعرية الصورة النقدية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالصورة الشعرية بل هو متأسس عليها ينبع منها وهي تكشف عن مدى تماثل النقد للصورة والانعزال بها وتحويل هذا الانعزال إلى التقليل لذلك نجد تشكيلاً لصورة من درجة ثانية تحاكي الصورة الشعرية وتتكن عليها انهمض بها عبر التفتيك والتقصيل فيها وإبرار ما يطلها من مهاد.

وقبل أن نرصد الصورة العاقية عند الأستاذ اليوسفي نسعى إلى كشف علاقة الصورة بالتصويل حسب جابر عصفور.

يقول في «الصورة الفنية في التراث النقضي والبلاغي» «إن قوة التقثيل تتكمن في الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة فتوقع الانعزال بين أشد الخفشات تباعداً وتلقي حدود الزمان وأطر المكان وتنطلق إلى أفاق فسحة لتصنع الأعاجيب» (١٤)

نتميز إذن قيام الصورة الفنية على قوة التقثيل ومساواة ما لا يتساقط وهذا يلبس نظاماً جديداً للغة، نظام غير مأوف ينهت الشاعر إلى البدء، وأن التامل في كتابات محمد لطفي اليوسفي النقدية يبين حضور هذه الصمات في لغته، تظهر في تشكيل الصورة صورة جديدة غير مأوفة سيما في النقد فيحاكي نص النقد للنص للنقد.

يقول في كتاب المناهات والتلاشي:

دياتي الحديث عن القنطة عند درويش مقترنا بالريح من التلاشي»

مر عصفور على الأحجار فلا

هل يعيش الظل

حاه الليل حاه الليل جاء الليل

وحدنا لا نخل الليل

وأثنى الليل من مدبليها

لم يأت ليل مثل هذا الليل،

ويرد الحديث عن النور كما لو أن النور يسقط في  
العمّة ويدلج فيها(١٦)

إن عبارة صاحب للتأوهات «النور يسقط في العمّة  
ويدلج فيها» على درجة من المشاعرية متأسسة على  
التقابل بين النور والظلمة أكد عليها من خلال فعل  
يدلج وهي أيضاً تختزل القطع الشعري قصورة  
النور تظهر في المصغور وتظهر صورة الظلمة في  
فعل الإدلاج وفي كثافة ترديد عبارة الليل (سبع  
مرات) والإدلاج هو سير الليل كله

جاء في لسان العرب «وقيل الدلج، الليل كله من أوله  
إلى آخره حكاية ثقب عن أبي سليمان الأعرابي وقال  
«أي ساعة سمرت من أول الليل إلى آخره فقد  
أمدت»

يقول محمد لطفي اليوسفي في سياق لخر  
«يدلج الشاعر الأصيل بأن شعره منفرد في لحظة  
البداء في تغريبية الإنسان مطلقاً ويقول  
لحظة الليل، تستكني من الأزل

لحزاني ليست لحزاني  
في جرح يفرز من تاريخ الإنسان أنونيس  
فالقصيد لا تشتمل باللمحة المفعنة الهابرة (أي  
تجربة الشاعر) إلا لتفرسها في نهر الأبدية عندما  
ترتقي بها إلى ربح التجربة الشاملة ومن ثم تتلبس  
الأشياء والوجودات بأبعادها الرمزية التي كانت  
تملؤها حياة»(١٦)

مدار الحديث هنا تجربة الشاعر لحظة تشكل  
القصيدية وقد شبه صاحب للتماهات القصيدة  
بالشجرة تفرسها القصيدة في نهر الأبدية والنهر  
خصب الأبدية مطلقاً فالصورة معبرة عن لحظة  
إنتاج القصيدة باعتبارها لحظة إحصاب ومعاينة  
للمطلق والنال، فصورة اللقد تزيد صورة الشعر  
وضوحاً وتحليها وتكشفها ويدك تقوم بوظيفة  
الإصباح والبيان والإيضاح وهي وظيفة يتأسس  
عليها الخطاب النقدي وبها يكون. وتواصل مع نفس  
القضية يقول لطفي اليوسفي «الشاعر يدرك أنه  
يدلج في قتيه ويعلم  
وليس الامام أمامي  
وليس الورا ورثي

درويش

إلى أين أتعب

ولا وراء هناك ولا أمام، لانه للتاه، هكذا يخبر  
الشاعر عن مدار الربح حين يرتدده ويواجه في  
لحظات الربح القصوى.

«لا أرض تحتي كي أموت كما أشاء،  
ولا سماء.

حولي لألقبها وأضل في خيام الأنبياء. درويش  
هل جسدي راسخ

أم ترى عالق في فضاء من الربح مستمسكاً أتألم،  
ما هو هذا للتاه وما هي الهاوية للرغبة التي يتردى  
فيها الشاعر في مصدرتها أن تألق حدث الكتابة  
(...) يرتد ذلك الدلار ويرى ما لا يجب أن يرى،  
يقط بصممه منه ما يكفي ليخبر عما يفتح عليه لحظة  
تألم»(١٧)

إن الصورة التي يعبر بها محمد لطفي اليوسفي عن  
الصورة في القطع الشعري قريبة من عدم المطلق،  
من اللاوجود أو من الوجود المطلق صورة غامضة عبر  
عنها «بهاوية المرعبة» برؤية ما لا يجب أن يرى،  
وبلحظة للكشفة وهي لحظة تتألبى عن الوصف،  
لحظة الاعتصام، وللخاض فالمقد هنا يتجاوز  
المعيارية وضرورة الإعلان عن موقف من القصيدة  
ليساهم في الكشف عنها وعن خيالها وإيضاحها  
ولإجلال ما انتصر منها، يتضح ذلك في قراءة الأستاذ  
اليوسفي لقطع شعري لمحمد درويش.

«أغنية

لا شيء يعبرها سوى أيقاعها

رديم تهب لكي تهب لذاتها

أغنية

ترسي لتعرف نفسها، قاتون غيظتها وترحل.

إن النص الذي تشكل على هذا النحو قد تمكن من  
تحقيق متعلق الشعر ومحتواه، الامتلاء بمصعب  
لحظة التاريخية دون أن يتلاشى في غيره.

يلاحق الكلام الكلام وتكتف صورة اللقد صورة  
الشعر تتراكب الألفية وتتوالد تنهض صورة اللقد  
على صورة الشعر لكنها تتجاوزها لتكتف عنها  
وتعري خيالها وتهتك سترها تناغم بين شعرية  
اللقد وشعرية الشعر. كلام عن كلام، لغة عن لغة.  
صورة تعبر عن صورة، إبداع/ شعري عن درجة  
ثانية هي شعرية اللقد.

نفتقي إذن إلى أن كتابات محمد لطفي اليوسفي  
جاوزت مألوف اللقد لتخلق لغة جديدة قائمة على  
مبدأ الاختلاف وبذلك حامت نصوص صاحب  
التماهات متفرقة غريبة لكنها قريبة من نفس التقبل  
باعتباره نصاً أصيلاً يعقّد لغة لكن أصالته لم تلغ  
حدود التجاوزة فيه، فكان الإدراج فيه تجربة خارقة  
جاوز فيها حدود الإدراج المألوفة لكنه نهل منها فكان  
نصاً متجاوزاً للحدود وأمساً حدوداً للتجاوز

## الهوامش

(١) اليوسفي محمد لطفي، كتاب التماهات والتلاشي في النقد  
والشعر دار سبيلس ١٩٩٢ ١٥ ص

(٢) لمصدر نفسه ص

(٣) كرم جيون، نبذة لغة الشعرية، دار توفال ١٩٨٦ ١٥،  
ص

(٤) اليوسفي محمد لطفي، دراسات في الشعرية، بيت الحكمة  
تطوان ١٩٨٨ ١٥ ص (مؤلف جماعي)

(٥) كرم جيون، نبذة لغة الشعرية ص ٣٩

(٦) اليوسفي محمد لطفي، التماهات والتلاشي ص ٧

(٧) اليوسفي محمد لطفي، دراسات في الشعرية ص ٥٥

(٨) سعيد علي أحمد، زمن الشعر، دار العودة دار الطبعة الثانية  
دمشق ومطبعة ٢٩٧

(٩) نفس المرجع ص ٢٧

(١٠) اليوسفي محمد لطفي، التماهات والتلاشي ص ٤٣

(١١) نفس المصدر ص ٢٠

(١٢) اليوسفي محمد لطفي، لحظة الكشف الشعرية، الدار  
التونسية للنشر ١٩٩٢ ١٥ ص

(١٣) كيرديار، Problems et methodes de la statique، دار  
في بنية اللغة الشعرية ص ١٦

(١٤) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث الفني واللغوي  
عند العرب للتركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢ ٢٨  
(١٥) ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثاني، دار صادر بيروت،  
د ص ٢٧٣

(١٦) اليوسفي محمد لطفي، التماهات والتلاشي في النقد والشعر  
ص ١٦٨-١٦٩

(١٧) اليوسفي محمد لطفي، لحظة الكشف الشعرية ص  
٢٩٤-٢٩٥

(١٨) اليوسفي محمد لطفي، التماهات والتلاشي في النقد والشعر  
ص ١٧٨

# صوتان .. ورؤيتان

## الرواية النسوية في اليمن

### حاتم الصكي \*

١ - يلاحظ الدارسون ندرة (الرواية) كجنس أدبي مكتوب ضمن الألب اليمني الذي يبدو أنه- شأن الألب العربي عموماً- يشكو من (سيطرة الشعر).

فالرواية اليمنية المنشورة في كتب أو تلك المنشورة مسلسلة في الدوريات لا تتجاوز الأربعين رواية على مدى ستين عاماً (١) منذ صدور أول رواية يمنية لمحمد علي لقمان بعنوان (سعيد) عام ١٩٢٩م أي أن هناك رواية واحدة كل عام ونصف، أما حصّة المرأة في هذا العدد فهي خمس روايات فقط، تبدأ برواية رمزية الأرياني (ضحية الجشم) وروايات عزيزة عبدالله الثلاث، وهناك رواية تاريخية يصعب عدّها (رواية) بالمعنى الفني هي (دار السلطنة) لرمزية الأرياني أيضاً.

١-١

ويمكن إيراد أسباب عديدة لهذه الضعة في النتاج الروائي عامة، والرواية النسوية خاصة، كقصور نصّ الكاتبة، وضعف ثقافتها أو انعدام اللوروث الروائي المحلي، وانقطاع اليمن عن الثقافة العربية والعالمية خلال هيمنة الحكم الأساسي في الشمال، والاستعمار البريطاني في الجنوب، لكن الدكتور عبدالعزيز المقالح- وهو شاعر وناقد متابع بدة للنتاج الأدبي العربي واليمني- يرى أن سبب استمرار (سيطرة الشعر) على ميدان الخلق الأدبي في اليمن وغيرها من الأنظار العربية، لا يتعلق بالشعر ذاته كفن العربية الأول والأعمق جذراً في ثقافتنا وذكرتنا، بل يراه في (الظروف العربية) وما يكتنف الواقع الراهن من قلق واضطراب، مما يتطلب سنوات لتمثل جوانبه الفنية والفكرية وإدخال عمل روائي يسمع التفاصيل ويتناول في أصناف الشخصيات موضوع الرواية.. وذلك ما يدعو للحال إلى وصف الرواية في اليمن بأنها (الشعر الأدبي للفرد) (٢).

١-٢

وفي حالة الرواية النسوية يتسمّل الدارسون عن الضعة الواضحة في كتابتها، رغم أن المرأة تأخذ دور الراوية في الجالس النسائية الخاصة في كثير من بيئات اليمن ومناطقها، فتحتكي المرأة لزميلات الجلسة ما تنظف من

\* ناقد وأكاديمي من العراق يقطن في اليمن

فللجميع ونقل الواقع وكتافته والظروف التي تعيشها المرأة عملياً، رغم وجود التشريعات والفرص والقوانين التي أنشأت لها كثيراً من حقوقها، ترشح كلها هيمنة الواقعية كاسلوب في الكتابة وليس فقط كمنظرة أو رؤية فكرية. لذا ارتبطت الرواية النسوية بهذا الواقع كمرجع لأحداث السرد وأفعال وشخصياته، وسادت النظرة التي تنصّور قيمة العمل بقدر تنبؤ الواقع بأماة وإرتباطه به.

وذلك أمر يعكس سيطرة ومباشرة وتواضعاً في تقنيات العمل الروائي، مما لا نراه في أجناس أخرى كالشعر الذي تلاحظ هيمنة تيار المدح على كتابته وانفتاح الشاعرة اليمنية في إنجاز قصيدة حديثة تلاحق التحولات القلائع في الشعرية العربية

٢-١

ولذا كانت الروايات المنشورة لا تعطي تنوعاً في رؤية الروائيات وتتمحور الأسلوب بالواقعية ونظرة الانعكاس والتقدير بسيطة الانحصرت في الأحداث، فإن ذلك لا يعني انعدام النظرة القلائع أو العاكسة التي تنصّور من التحولات الثقافية والتكوينات السائدة للكتابة

٢-١-١

وإذا استدعي ذلك البحث عن كتابات لم تصدر أو تطبع، نمرع عن تلك الرؤى الغفيرة سواء بالنظر إلى مضمون السرد أو إلى صيغه وأساليبه.

وكان النموذج اللامع هو رواية كتبتها شاعرة يمنية معروفة ذات إنجاز شعري طيب، هي نبيلة الزبير، حيث أطلعت على روايتها المخطوطة (لا) ليست مقولة فنانة ناما نموذجاً لما يدعاه الصوت الآخر والرؤية المغايرة

والبيان هذا التحول في الرؤية والأسلوب مستفند مقارنة بين رواية نبيلة الزبير، ورواية واقعية نشرت مؤخراً للكاتبة عزيزة بالله (٣) ولدت عام ١٩٤٥م وصدرت لها ثلاث روايات (٤) وهي جميعاً تأخذ أحداثها وشخصياتها من الواقع إلى درجة التطويق مع الواقع أحياناً، كما سنرى عند التمثيل.

٢-١-٢

وأول ما يستلحق في المقارنة هو وجود محور مشترك على لائحة اهتمامات الكاتبتين تتعلق بالذات النسوية ومكانتها في الأسرة والجنس، واختياراتها للصداقة، الرغبة في الزواج والطلاق والبركات، والعمل، والحب، ومكانتها بين الأخوة الذكور، ونظرة

حكايات شعبية ذات دلالات اجتماعية ولطائف، وتخصص تقليدية مسحوقة بالأداء الدرامي في السرد، كما نرى في تلك الجاليس النسائية بعض ماضي الحياة الواقعية، بينما تستمع القصوة المأخوذة إلى القس باهتمام وتماثل كبيرين، وربما يجري التعلق على مدلول تلك الحكايات ومغراما (٥)

١-٢

وإذا أضفنا الحكايات الشعبية التي تروىها الأمهات والجدات في المنازل وترسخ في ذاكرة الكاتبة، فسيكون هناك امتداد سردي في مخيلة الكاتبة من المنتظر أن يؤثر في (خاقل) الكاتبة (الروائية)، ويُعاشق هذا الجنس الكتابي للفرد.. ولكن للعين الأعظم والمخيرة الأكثر حيوية وتأثيراً في خلق الروائي وتوليد الأساال للنتظرة أو للمفردة، هو (الواقع) والحياة اليومية للمرأة في للجنس اليمني وما تعانيه من إكراهات وضغوط تتعلق باختياراتها كوجود وذات رسمهم في تشكيل هويتها الثقافية كسيدة

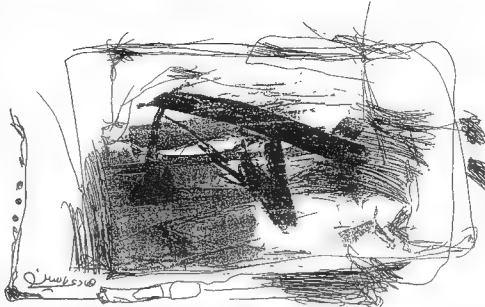
-٢-

ولكي نتفحص التحول في وعي المرأة الكاتبة ولجاسها بطرقها والتعبير عنها بعد تمثّلها واستيعابها، سنواجه مشكلة إجرائية نتخلص في صغوبة رصد الاتجاهات الفنية وتحولها، وما يشير إلى تحول وعي المرأة ذلكا، بسبب ندرة الأعمال الروائية النسوية لكننا نستطيع عبر قراءة الأعمال المنشورة أن نلاحظ هيمنة الاتجاه الواقعي على الكتابة الروائية النسوية.

الزوجة، السارة الأولى، تزوجت الأحداث وبقدرها يتبعها  
ومخدمات منها تبارك سيافها .

٢-٢-٢

تمت شخصية لأم من السطيفة داخل الرواية عبر  
تدريجها وإسرها على ما تعلل خلافا للسيرة السطيفية  
المتوقعة لها منمن إيمانها الواقعية. لها في تتحول من  
(حليمة) التي تقص مصفاتها التي بدلت عند دولها وسمر  
زوجها الذي لتفكر لها أيها بعد أن عرق في التبر، ثم  
مهره ثانية بعد زولها من، وما تطلب من عت أسرى  
عائلته، وتطيقها مع يرغها والفاء، وزولها ثانية رغم  
أن لها ولأم من زوجها الأولى، لكن التزوج الثاني يهيئ لها ليس  
بعد حادث درماتيك يموت فيه ابن حليمة من زوجها الأول  
وايضا من زوجها الثاني، ويستمر لحرقها (أو قد الطقة نيابة)  
وتزاد التزوجة الغير الشرعية للرواية بزواج أن تقص لم مرة  
واسرار حليمة إلى علة أكثر من أسرة يسمي بسل زوجها  
في أسرار، وتطلب أحلام خشي الغير الشرعية من لغزها  
وزوجة ليها، حتى تنشر إلى الجرح والدمع من سدل أو  
قوة تولد به الدنيا، فتدعوا في (أو كذا) التزوجة من  
أحد السطيفيين والتي تهيأ لتشت من كل سبطيه وتزين



في حليمة إلى مرد، الزوجة  
الزوجة... التي تهيئ لها ليس بعد حادث درماتيك يموت فيه ابن حليمة من زوجها الأول  
وايضا من زوجها الثاني، ويستمر لحرقها (أو قد الطقة نيابة)  
وتزاد التزوجة الغير الشرعية للرواية بزواج أن تقص لم مرة  
واسرار حليمة إلى علة أكثر من أسرة يسمي بسل زوجها  
في أسرار، وتطلب أحلام خشي الغير الشرعية من لغزها  
وزوجة ليها، حتى تنشر إلى الجرح والدمع من سدل أو  
قوة تولد به الدنيا، فتدعوا في (أو كذا) التزوجة من  
أحد السطيفيين والتي تهيأ لتشت من كل سبطيه وتزين

وبعدا تصور عقبة (طارق موع) الفاضل، حيث اعتبر  
الزوجة (الأم) التي كانت لها من زوجها الأول، حيث غلبت  
أرسته محبة في قرعها السطيفيين سحائي وتطمع بعد  
أصل (١١) (١٢)  
أما تارة الفاضل بدور عازل في تقبيل الرواية  
فتمسك زوجته الفاضل الرواية التي خالفت، حيث اعتبر  
محاو الرواية، ليس في حليمة التي وقعت وخالف والفتنة  
له (أي في الفرق التي تليق تعالي مع علة قرينة وما  
تعرض من من مشاكل نفسية وإيمانها) (١٣) (١٤) ولكن  
قرنة الفاضل (سليمان) أي أنها تنقسم من ذلك الفارقة  
كفاه، أما قرنة عوبة (تصغير) فتعبر الفصل وتصل إلى  
وتتأخر إلى موجهة، وهذا في حليمة التي سطر قلب الفارقت  
للتعاقب مع واقعها الفاضل والدمع من التمسك معروف  
الفرق لدل الفاضل، ويعدى مقلتها في ريتا الحزينة

٢-٢-٣  
تنتاز عزيمة عوبة القرينة من تزعج من السرد  
عما (السرد الرواية) الذي يهزم في راد حارمي طبع  
بسمية السرد (والسرد ذاتي) القزيم تصصور السارد  
وقتها بالشاركة في القصدات. لكن الزوجة لتتصير إلى زعيم  
الأحداث، تملح مية السرد أملاان بعد فلتها يها في أن  
للجاس، السيرة وإيمانها إلى الفتنة ذات الأموات الأونة  
التي تصطب لأملاان، ثم تسترجع في بيتها بعد مطابقة  
الفتنة تلمح إلى ريتا، وفيها الزوجة إلى تزعج أو  
تنشيط الأحداث عبر أوجع أو سلكه فضعية فسيرة  
ذات عربة ترمي، ترمي من خلالها أفعال السرد وأفعال  
في فضاء السرد، فتعشش في الفرض بدأ من النهاية، في  
لن السرد كما قد تحدث وأن الفتنة قد اكتشفت، لكن

ألمكتنا اكتشاف ما في هذا الفرقان من جعليات تطوية  
تتأخر رواد لية القرينة، ولتفاء أهداف مسنوعة ورد  
النفسية  
و لا يحصل في التمسك العنصرية التي للتصلة  
بالشخصيات تمسك حرا من أيديولوجية العصر الرواية  
وزوجة كانت التي تريد شعير رايها لمسألة (الأم) وما  
حزى لها، وما يراعي السرد رايها السطيفية، أي أن يمتن  
هنا سبطية على إبدار الجرح السرد السطيفي.

٢-٢  
وإلا في هذا السرد (الأم) والرواية الشاملة  
لنفسية المرأة السطيفية رغم مطاها، ما عكس مصمم القفل  
(الحي التزمي) حين وضع في لوجة القفل الأممية رسما  
إلزاما مفرقة بسيرة تطوية ما عليه كسار السطيفيات  
كمر، من كسار، الذي تملك ذلك القفل الجرح إلى  
الزوجة، ما تظفر به في الفاضل بينا كسار في لوجة حرام  
عريض بالغ في الفاضل كسار لمرأة وتقيدها، ما يراي  
الجزير الجيمي (السطيفي) ركزا لكثرة الرول وسرته، في  
حي تظفر لوجة سطة (١٥)

٢-٢  
وسوف متبادر عبر (الأم) (سليمان) التي كسارها  
بالفرض تحت الفرض، وما يراعي جاسية الفرض الرواية، أو  
بمصممه بهذا الفرض، ليعبول والفرق من لاد الفرض، فتد  
فلت أن الرواية لم تملح في وصف رويتها بأنها (سليمان)  
في أصل ماضيها  
لكن قد يكتسب في انتقار الفاضل كسار كسار،  
ودرجة ناشية في ريتاها، بعد الفرض، إيماء قرينة  
ومحشوة إلى الفرض، ولا يفلح بعد الرواية منيز إيداني  
عمرسي في كسار الأملاان، ولا دور لوجة الفرض ولا في  
الرواية لتزعج من (الأم)  
ويتميز إيداني السارد في رواية السارد ورواية عندما  
تتعلقه عتبة كسار من عتبة الفرض وسرته كسار من  
موجهتها الفرض، بعد الفرض التي تصمم العمل وهو  
منوع الزوجة بين تظفر  
لن أصل لها في هذا الرواية جدا سوى السطيفية وتزيت  
الأحداث رايها في وقتها الفرض وروايتها الرواية لم تكن

التي لمع لها  
كما تلماس الفرض، بدمجة في الفرض، فاضيا  
المهدة واللا فز، في الفرض كسار الفرض، وهو من الفرض  
وتزاد الفرض، في الفرض، ولتقاء الفرض كسار  
الزوجة ويأمر أسرتها في أملاان  
ولا يابح من ذلك الفرض وجود لوجة نسوية فسيرة  
من في أملاان سبطية الفرض الفرض ذاتها وسقط  
أثره للأملاان في إيمانها في بعض الحالات، فتدعوا  
الانتماء تحت ولاء السرد الفرض، والفضل السطيفي على  
أثره

٢-٣  
تتميز روية عزيمة عوبة (الأم) (سليمان) إلى إيمانها  
الرواية، لذا تتميز الرواية من روايتها السردية وقد  
أشارت هذا الفرض، لا تقص تلك الذي على مستوى  
الن في كسار الفرض، لا على مستوى الفرض، حيث  
سمر الفرض، في علة الفرض وتقيدها في كسارها  
ما يوجه كسارها سبطية أملاان كسار الرواية لوجه  
وتصاها بها

٢-٣  
وأول ما يتألمع ما عن الرواية التي يتدلى على  
التصور والسيرة الفرض  
والأم في علة الرواية التي تسرد ما جرى لها سة  
أن علة باسم (سليمان) ثم تملح إلى (الأم) (سليمان)  
لأنه أذنها الفتنة التي تعونها الفرض بعد علة وها  
(رامح) التي السرد يرمي يوسف الأملاان بالتالي أنها  
أفعال السرد فليدة ما يتسبب لها الفرض بسبب الفرض  
النفسية التي مرت به الفتنة  
كما يمكن راية فتنة الفرض بضمها على علة حسية  
(مكة من السارد والفر) (١٦) في لأملاان سطة الرواية  
موصوفة بالفرض (رامح) بعد كسار الفرض سارة بعد في  
تخرج إلى (الأم) (سليمان) وتكبدوا لمرأها كسارها سمية  
الاسناد الأخرى.

وقد ما تمسها في إنسنتية الفرض ويكون سها  
مقلها يسمي، الفرض إلى الس كسار أو من الرواية،





## هيفاء زنكنة : أبعد مما نرى

### أرقب امرأة يكشف آية كاملة للعذاب

حسام الدين محمد \*

شخصيات «أبعد مما نرى» تحكي فلا يسمعها أحد ولا يجيب عليها أحد وهي ترى ما لا يراه الآخرون. تقيم كما لو كانت في مكان مؤقت يؤهلها للانتقال إلى مكان آخر دائم. هو المغارة في قصة «المغارة» وهو اليوتوبيا الدينية في قصة «أمين». وهو مكان غامض تحفره المرأة المتسولة «في العتمة» في قصة «المثوى» أو هو الزمن الأقل أو الصورة الضائعة image في «عناق» أو هو الوهم في «البطة»... الخ.

نشهد لدى بعض هذه الشخصيات احساساً بالانقطاع عن المجتمع فهي شخصيات هامشية منفية عن مجتمعاتها ومستدخلة في ذاتها، تقف دائماً على طرف هامش يجعلها تحاول تغيير هذا العالم بعالم آخر (قصة «أمين»)، أو الانزواء عن هذا العالم باتجاه عالم آخر (قصة «المغارة»).

وفي سبيل ذلك تقوم البطلة بتقليص كتلة وجودها لكي تتجاوز هذا الحاجز وترى به دون أن تلمسه ولكي تنضم إلى الحشد الثقل ومهم ترى الفطار التي»  
فإنها تتعارض متطوياً أنبياً، وبلاط بين عائلتي عيفور اليط، ببولية السرعة والتمزق من سوء الحياة ببولية الصمت والاستسلام لسيرورتها، ويهو ارتكاز الرجل على الدارين واعتماد العليز عليه متفاناً مع ظلة الفتاة، الهالمة باتجاه الفطار، وجويوتها

ولاذ كانت الفضة في «الحليج» تتحدث عن فتاة ومشاعرها تجاه الرجل العليز للآرة هي به فلان العليز يتحول إلى نوع من الرغبة في التحرك يوقدها معطر فتاة وشاب يتمثلان في الفطار عند لرة الكهنة التي تدور عنها قصة «عناق»، وهكذا فإن الرجل العليز للفتى في «الحليج» يتحول إلى امرأة كثة ولكن جنة الحياة لديها تريد الخروج من الدائل على شكل اندفاع جنسي، فهي تقرأ احداثاً في الفطار يقول «تجنبي أعراض سن الباس» تتألم حبوب premenoes فتقوم بكلمة الاسم في مذكرتها، كما أنها عندما تسمع تزايد سرعة أنفاس الشابين تتسارع سرعة أنفاسها هي أيضاً وتتضاعف الحرارة في جسدها.

غير أن لارة العليز عندما تخرج من الفطار وتقيم يوحى صانع لبستم بوجهها، ثم يهيك لشدة الانزعاج أن يفتنق يها، فبها تتعلم جسدها لينأخذ شكل الرواية، وهي حركة

لا يمكنها النجور، ميكانيكياً لوصف هذه الشخصيات مالمسية، فاصرفاً أو عصبية هذه الشخصيات ليست بالضرورة ذات دلالات سلبية، فمليطيتها أحبباتها في عكس للانسانية للجنم، ويضها يرى السليبي في المجتمع نفسه، أو في ما تزدى اليه أو أدت بها أسأها في التزول وتوتقوت أغلى هذه الشخصيات يتجنبن للجنم النظر إليها ويحاول اعتبارها غير موجودة بشكل يجعلها تتناغم مع للجنم وتنشأ عنده معه جذرياً، أو تقوم هي نفسها بتحنن للجنم والاصراف عنه أو وضع نفسها على هوامش وفي محيطات في قصة «الحليج» مدح حركتي، متناغمتي، شكل جديري بين روية القصة وبين موضوعها التي هو عن شخص كل ما فيه يتعارض مع حركة الزمان والمكان حوله، فإلرة في طريقها إلى العمل لها هو فلا تعرف إلى أين يذهب، وهي حركة ذات دلالة كبيرة يزل هذا الشخص الدرج خطيرة معكوسة، إنه ذاهب بالآتاهة نفسه ولكن بطريقة عكسية، ويبدأ يركض الجميع المالح بالفطار لا يستطيع هو إلا أن يسير ببطء، شديد معاكس في شدة لروح المكان التي ليست معاصرة أنها محطة فطار وهما يحافظان الجميع في هذا المكان على صمتهم فإن هذا الشخص يكره في القصة القصيرة- مرتين- جهة «إله أسوأ يوم في حياتي» هذا الشخص بالنسبة لبطلة القصة مجرد مدحور، يوب تجاوز.

\* ناقد من سوريا يقيم في لندن.

تذكرنا بحركة الفتاة التي تأمت هي قصة «الحليج» بتقليص كتلة وجودها، لكي تتجاوز الرجل الذي يعوق طريقها إلى الفطار حركة (الكهنة) وتم وهي خارجة من (الفطار) فيما تحصل حركة (الصبي) وهي متجهة إلى (الفطار)، وفيما تحاول الكهنة لمة جسدها للانتعاد عن الحشد فإن العصبية تلمم جسدها لتتجاوز الرجل البلي، العليز لتقرب من الحشد وتنضم إليه الكهنة تخرج من جسدها للانضمام إلى الشابين الذين ربما نضع الحياة فيها فيما العصبية تدخل في جسدها (تتكسر على حد تعبير الكاتبة) لتبتعد عن الرجل وتنضم إلى الحشد.

هناك إذن، ضمن هذه التفارقات بين الراويين، شيء يتجسد برغبة بالانضمام) إلى حالة إنسانية معينة (والانقطاع عن حالة أخرى) في حالة الكهنة، رغبة الانضمام إلى حالة الفتاة التي يعيشها الشابين، والانقطاع عن الانضمام الذي يمثله الشبان الياباليين، وفي حالة العصبية رغبة الانضمام إلى الحشد لتتجه إلى الفطار والانقطاع عن الرجل القوي، الشكل وشبه الشليل هناك إذن رغبة تجمع بين الرغبتين هي رغبة حيوية، بعاشا الدفاع العاطفي أو الجسدي عند الكهنة، ويقالها عند العصبية الانقطاع عن الرجل بما يمثله من بطء وجع وموت، لكن عند الرغبة عند الكهنة تتوافد مع حالة التماس من الجوع، وما تنه من استلاب (بما تتعدد دلالات السباحة والكابري) ومن الخوف من فقدان الذات ضمن حشد طبيعي منساق إلى مسيره دون تفكير أو شعور، فهي تتبدى الرغبة الحيوية عند العصبية بالانضمام في الحشد الدافع من الفطار (وما يمثله من حركة وسرعة وتطابق مع حركة الزمن) وليس المتخلف عنه.

في أغلب القصص هناك نقد للجوع والحشود والفسادة والدعاية على حصول لياليها واحبوت الآخرين. نقد لآزراء آدم البشر الذي يبتني إلى تقليص كتلة وجوده الإنسان وانضمامه بذاته بغض النظر عن الآخر، سواء كان هذا الآخر العراق الذي تكون الحرب صده مناسبة لرغبع العلم والتماس الوطني في قصة «باصراف»، أو الفطار الذين يزدلون قفراً، والأغلب الذين يقتلون والشباب الذين لا يجدون ما يشغلهم غير الخراف، الخ، هي قصة «أمين»

تتمتع مناظير الروية في هذه الموضوعة المركزية في البصيرة، ولكنها في أغلب الأحيان صامتة عن غير الشخصيات تنظر من هامش للجنم أو الحياة، وهذا يكسب هذه النافذة نزعة معصية للحياة، كما في حالة لارة الفتاة في «أمين» ولكنها دائماً تقدم لغة شديدة الحزن والكآبة تجعل الشخصية أحياناً توحى نعت وطلاء حزن لا تنمعه الشخصية التي تمثلها كما في شخصية كارول في قصة «باصراف» فهي تتصرف وتغير بطريقة لارة أكبر بكثير من عمرها، كأن قفل تنصص أنها ضحية حياتها كلها وهي تصغي للآخرين، وتتسائل عن

ناشر، كم سنة حكمت؟ عشر سنوات! عشرين! أتذكر وجهها الصبور ودموعها يوم استقلت، غابرة هذه السنوات بهذه الطريقة يعطي للفرق انطباعاً بمرر العمر للقاتل، وكذلك حارسها على سلم المدرسة نتيجة إحصائهم بأنهم شحيد ولربما دقات قلبها وخواب دأكرتها، كما هذه معطيات تتلحق على شخص كبير في العمر أكثر من فتاة شابة مثل كارول، ولعل هذه إحدى مشكلات هذه الباندا ذات ضمن مجموعة ركنة، بحيث نص يفر من التفرقة الراقية كأنها تلي على الشخصية أراء الكاتبة أو أفكارها

تتلخص هذه الفجوة في قصة مثل مخطوط مغزولة التي تقدم حكاية تمر بضمير الغائب وتقدم استخدالاً ذاتياً في روح امرأة تصف ليثنا السابعة التي لم تتم فيها جيداً، ومن هذه النقطة البسيطة يحصل نوع من الداعي الذي تقو في البنية نوعاً من الكلاوي الذي تتقاطع في أسباب عدم نوم المرأة، الارابي أولاً، نتيجة انتظارها عونه لبنتها، والارابي ثانياً، نتيجة الأم الفاضل، ثم سر، لاسمعة عرضاً من قيام قلب البحرية الأمريكية وفازت في ١٥ يناير ٢٧ صاروخاً على العراق

نتنقل منقطة الفضة من مشاهدتها لمشاهد الصف إلى مجموعة من الحركات المشبهة بحركات للصوم، ولتضمنت بسور ركنة والقرب من الشاشة، أصبحت لصفتها تقريباً لنقرا الجدار، لا شعورياً مدت يدها وسعت سطح الجدار الذي تراكمت عليه كمية من الغبار... غريباً لقد تفلقت الأثاث منذ يومين، وسعت خطا عرضياً، حركته برقائق الغبار، انتهت إلى أن أوقى النبتة الباردة للتعبير من شدة أيضاً وسعت خطا على أكبر ورقة، مثل الأطفال كتبت على أكبر ورقة الحروف الأولى من اسمها مدتها وجمت التربة، بإسما، أنها بحاجة إلى من يغدا، بعد هذا القول المفارقة، سميع سنوات من الحصار، وليس هناك بيد أمام كليلتون، فرغ الدائرة الواسعة التي اندفعت فيها الباندا فياضة الرغبة الراقية منسبان الحدث وتنشيت معانيه للثة بلن تتكرر حكاية الترتب السلفي والغدا يقعها مباشرة في تذكر العراق الذي بدا لها نبتة منقوع عليها الماء والغدا، ولتستدعي من ثم الوقف الأمل والتعبير اللاعلاهي الجاهز، ليس هناك بديل أمام كليلتون سوى ضرب العراق مجدداً

في ما يشبه التواس تشهد خلال هذه الفضة محاولات الباندا تنشيت الوقت النفسي الذي يربكها أن يصيحبها ومعارضة المشهد للزوال لها لكن تنشيت الوقت يجعل في دلالة بذرة مقاومة ويتذكر أيضاً ألبست رغبة الباندا بفتية القلب نوعاً من المقاومة الإنسانية البسيطة للكراب الباندا، هذه المحاولات لا تتفصل عن العودة المستمرة للمشهد فالسرد ينتقل منشاراً من الإخبار عن تعذيبات استخدام هورمون النبات في نوع من

التعمر من النظام الذي يقوم عليه البلد الذي تعيش في تعذيبات لكل شيء، وهكذا تتكرر جملة مختص فطرات بلا زيادة ولا نقصان، ولكنها تنتهي بكلمة تهديد: ولا، ثم العودة للمشهد صوت وزير الدفاع البرياني مايكل بورنيلو مهذا مزيد من الضرويات.

هكذا وبطقة بسيطة تكشف الكاتبة هذا العراق الهائل بين أشد الأشياء، بإسما، يبدأ من التعذيبات للوضوعة على طية دواء القاتل، وصولاً إلى السياسة الخارجية لبريانيا، وخلال ذلك لا تنسمل الكاتبة لأي نوع من الوطنية الفجة أو الاستعصاف بالأسلوب الماثوري التي تقسم العالم إلى أسود وأبيض، ولكنها، بأسلوب بسيط وشرح للشاعر البسيطة لمرأة تنسقيت منكم من لية قلبه انوم تقوم بفضح أية كلمة للعار.

عصر السابعة والإيجاز هذا يعاود ظهوره في إحدى أعمل قصص المجموعة وهي قصة «البيت».

تحكي هذه القصة عن انفصال بين زوجين عربيين يعيشان في سوريا، سبب هذا الانفصال يبدو مضمكاً هجور بطة على شاشنة التلفزيون، لكن هذا الظهور، كما يرد على لسان الزوج عدنان، طغى البيت، وضمت بصوت على البية التي قصمت ظهر البعير

تطور هذه البية نقطة مركزية في الحياة الزوجية سعدا، وبذلك، وبالنسبة، حسب علاقة سعدا بأبيه، نوعاً بد لنمن، وبط سط الرواش، النشقة التي كانت تعيش بها في العراق، ولكن سعدا ما كانت تهتم بأبيل أيا كان نوعه إلى رأه صورة البية اللعانة بالنسب الخادم على شاشنة التلفزيون البرياني.

صورة البية مناسبة لتعجير ما كانت سعدا تخفيها خلف جدار أو قصته تحت سجادتها كرهها لقطتها ويلعبها التي جاءت منها، كانت مناسبة لتعبير هذا الكلام للتركيز بطريقة حاسمة وقاطعة، سعدا بعد صرورة البية اللعانة بالنسب حسمت موقعها تماماً وفصلت نفسها بخرية لعبازنة عن كل ما يمت إلى العراق بصلة، وكان على علاقتها بزويها العراقي أن تنتهي بالتالي حتى تصبح نقطة من نقط الوطن ووسعه روحته، صحيح أن ذلك غير حياتها لتصبح أقرب إلى الطريقة التي كان يجيها زوجها، من فاعلية سياسية ذات علاقة بالرق، ولكن فاعلية سعدا فاعلية منطوية وخارجية وتهتم أساساً بأفكار، منطوية، ومعضة وغريبة بامتياز، مثل ثلوث البية، وبحقوق الإنسان في... العراق

في هذه القصة الرائنة تضع ركنة يدما على عظامها معقدة نفسيته وثقافته واجتماعية هناك لس قصصه الأليات النفسية المعقدة التي يمر بها المواطن الشاعر بالانغرب والاستلاب، وللهالهر الهورس في مسجلات مجتمع جديد

يصطف على كل نكهة الاعلامي والثاني، كما أن الكاتبة تلص الفرقاء الشفورية التي ترتب على هذه الأحاسيس الاجتماعية والثقافية وكيف تؤثر في العلاقات المعقدة وتضمها إلى تعريها

تغير سعدا لا يقدم تماماً كعصر سابل، كما أن عدم تغير عدنان القريب من الجود لا يقدم كعصر موجب، هناك، فحسب، استعصافاً لإداعي مثل الاستعصاف الصغيرة التي تهدم، وتكلم في الآن نفسه، بل بشعورية، ولجتماعية كاملة، تستخدم الكاتبة لفصحا غاويين نضد صفات وأسماء تحمل دلالات سلبية، هنا فكرة الإنشغال الدليل والشرقة والفرقة، أو إيفان صيرورة ما معاجز، أو عدم إمكانية التفاء مخطوط متوازنة، وتتردد الأساس السلبية في بعض النصص مثل (الحساس بالوت في قصة «الانصراف» حيث يأخذ هذا الإحساس شكل الداعي، أو لللال للوضوعي لتكاول تتذكر الوت عدم رؤية تضاف الأوت، وعند تذكر الوميات (تضاضف الأوت) سبب لها فكر بالوت، هل ستبقى لاجباتنا قصوة الأقدام عندما يغطيها الحاف الترابي، وهناك أيضاً الإحساس لا يلدو الآخرين وعدم اهتمامهم (تنس أنها ضمنت حياتها وهي تصلي للآخرين، ومن يصلي لها الآن؛ لا أحد، غير نفسها)

سلبية الشخصيات تتمثل مثلاً بالإقناع عن الحوار، أو كره الذات والتفرق من (تشيبي كارول نفسها بالكاتبة) هذه السلبية هي نوع من مقاومة تجعل الشخصيات عصبية أو عصبية أو انصرافية في التعامل مع الخارج، ولتعبير من هذه الحالات تستخدم الكاتبة أساليب عديدة منها أسلوب الداعي الذي ذكرناه وأساليب للتعبير السيفالي في قصة «دمن» حيث يتقطع الصوت ثم تظهر مشاهد ألبية بالفتات السينمائية تفرقاً مثلاً صيحة الداعي «العلل جيني من قشة»، من مشهد لذهنات الجصل والخضروات المسلوقة، وتنتقل لحالة الأديبة أحياناً إلى حالة فريية من السينما الفانتازية حيث تشهد رأي الفضة الذي يسيل هذه الفتات بقل، مثلاً، تنسقت الكلمات على الأرض بين ساقيه، فكان رأي الفضة (أو رويتها) يشارك مع الجور الفانتازي الفارقة في الفضة ويطلق من أيضاً بالتشليل القريب من القليل القليل والمكر

بل أن الرواية تندد بأسلوبها عن الشخصية كما في هذه الفضة التي ذكرناها حيث تنتهي القصة بجملة الداتية ملحونة من العهد القديم، وبما يشبه لنداء أو الانفصال، أيا العيون هل تعتمعن؟ فينجد القارئ كم التسلم الداعي في السوق الذي هو الحياة نصها والذي هو مجرى الفرة الذي نمشي به أيضاً

## أنطون سعادة جذوك الأدب وأسرار الابداع

حسين جمعة \*

أنطون سعادة علم رائد من أعلام الحركة الفكرية العربية في النصف الأول من هذا القرن، وهو من أوائل المفكرين العلميين الذين سعوا إلى ربط المعرفة العلمية والفنية بالممارسة العملية، فقد كان صاحب مشروع حضاري شمولي أراد له أن يكون قاعدة متينة يقيم عليها تصورات واضحة لاشكاليات الواقع العربي، محاولاً إيجاد الحلول الملموسة والملائمة لهذه الإشكاليات، أو وضع فرضيات مناسبة للقضايا الملحة التي أرقت المجتمع العربي آنذاك.

أنهك سعادة في إعداد مشروعه الحضاري، ولجئته في نشر الموضوعات، التي كانت موضع نظره وتفكيره العلمي، بعد أن أرقه ما أصاب قومه من بلاءا وويلات نتيجة الغزو الأيراني الغربي لأمنته واستعمارها، فحاول أن يقرب من مصدر هذه البلاءا والصائت، ويضع يده على من جلبها وعلى كيفية التخلص منها ومن آثارها السلبية. وقد تطلب ذلك منه تنسيق آرائه وتنظيم أفكاره وعرضها بما توافر لديه من معلومات وحقائق، دون تعقيد وإخلالها في شكل منظومة فكرية متكاملة، وفي نسق منطقي معقول ومفهوم. وفي هذا يقول يوسف أسعد داغر «سعادة مفكر لبناني بعيد الغور في ثقافته، كاتب لاجتماعي درس نشو، الأمم، وروى فيه أبحاثا جديدة تصف بالأصالة والبجعة، أسسني أحسن مع العربية والانطيرانية والاسيانية واليرشافية والألمانية والعربية، وهو مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي، وزعيمه، ومشرقه، وروى رسالة القومية».

كانت رسالة القومية تستدعي منه أن يضع عددا من التصورات للنهوض بأمت وشعبه، ولم تكن الدراسات النقدية الأدبية والجمالية من ضمن هذه الأولويات، لكن سعادة حاول أن يلمع هذا الباب ويدلي ببذره فيه لئلا يتركه يبدى أعمدة رسالة الأدب والفن وجوهرهما في الحياة المجتمعية. وتغيير المجتمع، وولاتها في التوجيه التعليمي/ التربوي في سبيل ما يجد للفرج على سائد الاعرف

\* أكاديمي من الأردن.

بالكتابية في صحيفة محددة، استغرق منه قرأت حورية ومتابعة ألفت التوسع في الموضوع قيد الدراسة وفوت عليه التعمق فيه، واللتز في التفاصيل الصغيرة والفتن الغائرة التي تخدم بناء رؤية شمولية، وتجل كثيرا من غوامض الظاهرة الخارجة.

كل هذا لم يمنح سعادة من تناول موضوع الأدب، وطرح موضوعه للفحص والدراسة، ولعل أهم ما لجر حماسه، ودفقه إلى تناول بعض للظواهر الأدبية وكتابية عدد من النصوص القصصية، هو إجماسه كما يقول بالنص، الفكرى الكبير الذي ملته بعض كتابات شعراء عصره، وضرورة الحلجة إلى درس يتناول موضوع الأدب في أساسه، ويحاول الغواض التي أثبتت فيها سهام الرماة، وضاعت مجهودات الكتاب، أي أنه يدعو إلى أدب صادق ملتزم بآلزام ومستحدث العيش وظروف الحياة المتغيرة ويستطرد قائلا «وكم كنت أنكم من ثقافة الأدب الصلد في سورية، وأشعر أن فوضى الأدب وبلية الأدب، تحصل نصيبا غير قليل من مسؤولية التزعزع النفسي، والاضطراب الفكري والتسرع الفروحي المنتشرة في أمتي، ويشير بعد ذلك إلى «فقر الأدب السوري وشقاء حاله وأدائه صريره، ولتوجههم (أي الكتاب) نحو مطالب الحياة الكبرى وخط العنصر السوري في سبيل التاريخ، ويرى أن «الأدب والشاعر واللمع من أبناء بيتهم ويتأثرون بها تأثرا كبيرا، ويتأثرون كثيرا بالهالة الرافعة الاجتماعية/ الاقتصادية/ الأخلاقية، يضيف قائلا أن «الشاعر عربي هو الذي يبقى بإبراز اسمي وأجل ما في كل جيز من فكر أو شعور أو مائدة».

ولعل سعادة من هذا المنطلق أن هذه الفارفة ينظر إلى أعمال جبران خليل جبران الذي تمكن حسب رأي المؤلف «من إيجاد أدب جديد وإنشاء مدرسة أعطت نتائج غنية بإيجال الفهم وألقت على البيئة التي خرج منها وأمدت تأثيره على جميع الأمم التي يحيط بها نطاق الثقافة العربية. وتمكن من أن يبرز قلوب مواطنيه بألفاظ موسيقية وعريانية أشرتها النفوس، وهذا لا ينسج والتنتيجة التي توصل إليها في مقالة «أدب الكتب وأدب الحياة» التي تقول إن «أصل الأدب يجب أن تكون في الحياة تستلكن من عالم، ثمار تغني الأحياء، والمواق الأخير يكره سعادة في أكثر من موقع إلا أننا لا نغفر إلى تفصيل كيفية فهم العلاقة القائمة ما بين الأدب والحياة خالفن في علاقات الجدلية بالانسان- يظهر بشكل متناهي في تنوع وثقافته وتعدد مهامه كأدلة لمرعة الحياة وإدراك تجلياتها، كأدلة لمرعة

والطبايح والمعادن التي لا تنماشى وملابس الحياة البعيدة ومستجدات العيش، إضافة إلى إلماسه بأن ثمة تنظيلا وتنظيلا في مفهوم الأدب، وأن هناك «حاجة إلى بحث في الأدب ومهمته وفي الأدب الذي تحتاج إلى سورية وخصائصه. ومن هذا حاول لذكاء روح البحث في موضوعه مهمة، مازالت تشغل العقول والأفكار حتى الآن، ألا هي علاقة الشاعر (الفنان) بواقعه، وكيفية تعامله وإيادته وقته لشاعره وأفكاره، فصار بعزيزة خلاقة وقيمة وقادة، رغم شواغله الكثيرة، على طريق بلورة رؤية محددة للمفهوم الأدب وجدرا، ونشر آرائه ومبادئه والدفاع عنها بقوة في هذا الحقل الذي يعتبر ثانويا بالنسبة لأهتماماته، مما يؤكد ما ذهب إليه مجيد خوري الذي يرى أن (سعادة على خلاف معاصريه لظهر إخلاصا كاملا لأمته، نصرف كل وقت وطاقته في نشر مبادئه، دون أن يكثر أي كيمس، أنشأ شخصي، وتصعد نفسه كالأدب، الأولي، صاحب رسالة، ألقى على عاتقه نشرها مهما كان الثمن، ولم تشهد سورية في تاريخها للعاصر قلندا تجلى بهذا القدر من الإيمان والحماسة وقوة الشخصية وسهره، حاول سعادة أن يستمتع الفرص من حين لأخر ليوق ما بين شواغله الكثيرة وبين الكتابية في موضوع لم تكن فيه القنطرة النقدية السائدة قد ارتقت إلى مستوى نظرية عامة في الأدب تركت إلى منظومة جمالية متكاملة، مما لم ينح له الوقت الكافي للنظر في الإشكاليات المطروحة من جميع جوانبها، والاستغراق في دراستها واستقصاء أبعادها لتشعب وظلالها المتعددة، كما أن التزم سعادة

الذات وسيلة للاشتراك الجماعي مع الآخر، ومصدر للذة والرح، وكذلك كعامل مهم من عوامل الفئران الروحي/العلمي على الزمان بنية إعادة تشكيله وإكتامه، ولا تقتصر بالتلفظ على إشباع الغرائز بل بالتأثير موسمي ومعماني اشتريتها للنفس.

وهذا الحكم يتناقض مع أشار إليه سعادة في مقالته المذكورة أعلاه بأن "مفهوم الحياة والأساس الحياتي في أدبنا لأمر راسخ ونتيجة مؤسفة جداً لأنها تضرب بيننا وبين المثل العليا حجاباً كثيفاً، ولا تمند إلا ما يشهد من الألفاظ وهزل من اللغوي وأقفر من المبادئ، ويبدو أن سعادة وقع تحت تأثير حيران العاصر وميمنة أصالة في تلك الفترة، وأحسب أنه توارعه، وجماعته الشديدة لكل ما هو رقيق ومتعالم، كما حدا به إلى الحكم على من منطلقات مفارقة لما عهد منه من طرح لضرورة ارتباط الأدب بالزمان والواقع وللعرفان الواقعيين يركزون تركيزاً مكثفاً على نقد جوانب الراس اللاسائبة، ويعتقون اهتماماً بالغا بمختلف جوانب النظم الاجتماعية والوطنية التي يعاني منها أبناء وطنهم. مسيح من هذين الاتجاهين يتطابقان ويتصالحان ويتصالحان غالباً، إلا أن لكل واحد منهما جذور الخاص وملامحه المميزة التي لا تخفى على الدارس أي حتى القاصي صاحب الرؤية الخاصة، وأرى أن غياب ميثولوجيا واضحة للتحليل الفني آنذاك أدى إلى تخليط الوصف الطاهر للمحقق الجمالي للفترة على حساب النقدي النظري العميق لدور هذه المراحل في العملية الإبداعية والحياة المجتمعية، ذلك أن التقييم الجمالي لا ينقسم عن إشكاليات توظيف العمل الفني، الذي يجمع ما بين معياري الحسن والرائع.

كما يبدو لي أن أنطون سعادة الذي اتخذ من ظهور ديوان "الاعلاخ" للشاعر شقيق سطوف نقطة لتقييم رؤيته للفن عامة وللشعر خاصة فقد أحسن بأن الأمر موق طائفه ومضاهله العديدة، فأشار قائله، "فعرضت لأدب عامة، فضلاً عن الشعر، وكان ذلك ضمن حدود التزييق المذكور، التي أوجب الاتصال على الأساسيات الضرورية والاستفادة عن الأسهل والتفاصيل الواسعة المجال، التي رأيت تركها لاستنتاج المعكرين والأدباء، أي أن سعادة كان يدرك تماماً دوره ومقدار ما يستطيع أن يقدمه، وأن ليس يستطيعه إطلاقاً من شوائه ومكائاته وما وصلت إليه نظرية الأدب في عهده، أن يجمع نظرية شمولية في الأدب تتناول طبيعته ووظائفه المتشعبة وأنواعه المتنوعة، إضافة إلى الحديث عن

تشعب الرواية ما بين: الأدب ونوايس الحياة، ومن بينها حل إشكالية الطبيعة العظيمة/الانفعالية للإبداع الفني، التي لاسمحاً على جعل في حديثه عن "الشعر التانيش"، والذي يوحى لانفصال مع السمجية أكثر مما يوحى بالتشبع، وأنما الدقائق النفسية والقضايا التي تتعرض لها النفس، ولقد كان مسعادة محققاً عندما أشار إلى أن تصوير النفوس بواسطة "الشعر التانيش" هو تصوير شوه أو ناقص، لكنه لم يخلل في معالجه تفصيلية لكيفية أدراك الشاعر للعالم وتصويره له في روايته العديدة وتوافقه المتشعبة، حقاً، إن مهمة الفنان لا تقتصر على تلقي العالم انفعالياً وحسباً، وإنما تتعدى ذلك إلى خلق صورة فنية لهذا العالم وتجسده هذه الصورة الانفعالية، هذه الصورة الانفعالية هي المؤثر الذي لابد منه على طريق إعادة صياغة الواقع وتشكيله جمالياً من منظار مثال محدّد لكن هذا يتطلب المأما عقلانياً عميقاً بالعالم والوسط المحيط بالفنان، فحساسيات الفنان التي تمتد للآثر والحس والتشعيل تضمن باليداية العظيمة التي تتجلى في الاستيعاب والفكرة والدلالة لنقل البنا صورة فنية حميمة وصافية مستمدة من جذابة العلاقة ما بين الذات والوجود. وقد ساء سعادة هذه الأساليب قائله "أرى الشعر... أو على الأقل، الشعر للآلي الأسمى شديد الاتصال بالفكر، وإن يكن الشعر عاملاً الأساسي أو غرضه، لأن للشعر الإنساني ذاته متصل بالفكر اتصالاً وثيقاً في التركيب المعجيب الذي نسميه النفس"، وهذا فهم عميق صحيح لأنّه توصّل إليه صاحب لسة أفقه وأجود في الإشكاليات التي يتقاصها وينفصصها، ولرؤيته الشمولية للعالم، ويواصل طرح فكرته مستشهداً بالأسبقى "وليس الموسيقى لغة المواقف وحسب، بل هي لغة الفكر والفهم أيضاً، إنّه لغة النفس الإنسانية بكل ظواهرها ويواظها.

لا غرو أن سعادة كان يدرك إدراكاً عميقاً أن الفن الحقيقي لابد وأن يصعد عن الحياة وتقليدها، وكان يؤكد على ذلك مراراً بديون مولاي "وتملأوا بأخذ بنظره جديدة إلى الحياة والكثير والفن، ودفهم جديد الوجود، وقضاياها، نجد فيها حقيقة نفسية ومسلحاً ومثلها الطياء، ووصيف في موقع آخر "أرى للقصود من طلب أدب جديد هو الوصول عن طريقه إلى فهم جديد للحياة يرفع الأنس إلى مستوى أعلى ويمكنه من إدراك حيز جديد من النظر الفلسفي مشتمل على مثل عليا جديدة تتجاوز فيها أماني الحياة وأشرافها للبيئة من خصائص نفسيتها الأصلية، ويعود مرة أخرى إلى هذه الإشكالية ليؤكد من جديد أن "الأدب الصحيح يجب أن يكون الوسيلة التي انتقل

الفكر والشعور الجديدين، الصادرين عن النظرة الجديدة، إلى إحساس الجموع وإدراكه وإلى سمع العالم وبصره فيصير أدباً قومياً وعالياً لأنه يرفع الأمة إلى مستوى النظرة الجديدة، ويضيء طريقها إلى، ويصل في الوقت عينه، ثروة نفسية أصلية في الفكر والشعور وأنما إليها إلى العالم، وهذا يعني أن سعادة أدرك أن عالم الفنان الروحي مركّز بشكل مباشر على مجازات كينونة الإنسان وجوده الاجتماعي/التاريخي، والقدرة على نقل هذا الوجود الاجتماعي في صورة فنية نابضة.

لاشك في وظائف الفن الاجتماعية ذات طابع متعدد الأبعاد والمشاريع، والعمل الفني الناضج وسية معرفية تعبر عن علاقة الفنان بالواقع وموقفه مما يحدث في جانب تعاطفه البشري وقوه من النظم الاجتماعي والفنري إضافة إلى الفن وسيلة لتربية الشخصية وتشكيل رؤيتها وسلوكياتها وإيضاح قدرتها الإبداعية الكامنة، وحث المحليات للفنية على البروز لدى القارئ أو المشاهد أو المستمع، وتذمير أدولهم الجمالية وتجهيز مدرتهم الفنية وتزويدها. وهذا ما وعاء سعادة جيداً وأراد أن يطرحه كتهم محدّد للفن والأدب في حيزه للشمع الجموع بوصفهم قسّمتهم، وما بعد سيدة صيدنايا، ودفعة صه، تتصالح معهم لا ينبغي أن يكون لهم الأدب، ركز ميمها على الحالت التربوي/التعليمي، ولم يراع اهتمام كاتبها الجانب الفنية للنص القصير، وكذلك الوظائف الأخرى التي تشع من العمل الفني المعقلي، لا سيما الوظائف القومية والاجتماعية والانفعالية والهأيدونية (التربوية) والتواصلية وغيرها، ولكن موقفه واضحاً ومعارضاً لجميع الآراء التي تدعو إلى الانقصاص على قراءة الفترات والأدب الأجنبية وتقليدها حيث يقول "لا اعتقد أن بلوغ هذه لدرجة -مرتبة الشاعر للفترة- يتم للشاعر السوري أو غيره بفرادة سفر انشعاباً من القدرة البدوية ولا بتقوية الاتصال بالأدب القديم الذي هو تغيير غامض في ذاته، ولا بصلصال الأدب الأجنبية الفاضلة التي أوجبت الأدب الأجنبي الحديث ولا بتقوية التقاطع والتقاء الطابع، بل بالاتصال بمجربى حياة يجد في الشعر نفسه نفس أمي ومجتمعه حقيقة طبيعته وطبيعته جنسه ومواعيدها، ويكراراً عن النظرة إلى الحياة والكثير والفن اللازمة لهذا الجرى الذي يزداد قوة مع الأيام، وهذه رؤية صرفة ومتعسكة ترفض الانسلاخ أمام النظرة الإشارية الثانية التي يؤذي الأخذ بها إلى خال في التفكير اللغات، ويحس طاعية النظرة الإشارية الأولى لصالح الثانية، ويرى بالعالم في التفكير المادي ينسق

والاحساس بالراه، ولا يأتي كله إلا بالتشارك التيح فيما بين المتكلمين المذكورين، أي أن العمل الفني الناجح لا يمكن إلا أن يكون انعكاساً لواقع، الذي لا يتم إلا بمرحلة عميقة لهذا الواقع إلى جانب عبق الطموح والأفكار التي طرحها الذات للتمتع بصيغها الفنية والاجتماعي والتركيب القوي والانساني بأسره.

يلمح سعاد في حديثه عن «الشعور النابض» إلى مسألة جمالية في غاية الأهمية، ألا وهي غنية العمل الإبداعي ومتى تبرز وما هي معاييرها من منظاره قائلاً «تخصيص الشاعر بالمدح بنفوس الناس وصفها بواسطة «الشعور النابض» الذي يوحى بالاندماج مع السجية أكثر مما يوحى بالتمعن في الدقائق النفسية والقضايا التي تتعرض لها النفس ليس تخصيصاً موفراً، لا يرام للشاعر. بوجه علم، وصف نفوس الناس ليكون شاعراً. فقد يصف الشاعر الطبيعة أو بعضها أو منظراً من منظر الطبيعة أو وقائع حربية أو غيرها ويكون شاعراً، أما الشاعر الذي يصور نفوس الناس، ويصوّر بالثغور النفسية فهو ليس في الشعر وكل شاعر، بل شاعر ذو صفة خاصة وميزة متفردة. وكذلك الشاعر الذي يتناول القضايا النفسية الجسدية أو النفسية، إذا كان سعاد قد أصاب في الشق الأول من فكره القائلة بأن الشاعر قد يصف الطبيعة أو بعضها ويكون شاعراً، فقد حانته الصواب عندما أشار إلى أن الشاعر هو الذي يصور نفوس الناس، أو الذي يتناول القضايا النفسية الجسدية أو النفسية، وهذا يعني أن المروعة أو التهمة هي التي تحدد شاعرية الشاعر أو فيه الفنان. وهذا ما يتعارض والمعارسات الأدبية والفنية على مدى العز. فقد بدأ أحد الفنانين تيمة إنسانية جلية وناعمة، لكنه يخطئ في لوج أصعاليه وتوصيلها بالذوات العبية القارة على جنب الفانز ومنحه منحة معرفية وترفيهية كافية. ويتناولها لآخر لكن من منظر معايير وأدوات فينة توصيلية قادرة على شد الفانز وإسعادهم وتعميق مذكره العبية وإيقاظ أحاسيس الفينة. أي أن سر الاندماج ونجاحه لا يكس في موضوع أو تيمة، وإنما هو أعق من ذلك بكثير. وينتهي التهمة التي لا يمكن أن تكون قاصرة لارتكاز لتقويم العمل الفني، ومدى انفتاحه أو نجاحه أن غنية الإبداع هي معيار تقويمه ينبغي نتيجة تدخل جميع عناصر العمل الفني وتضافرهما ككل موجد يختلف عن ملامح أي عنصر من عناصره على افتراض. وعليه، فإن الشاعرا الأدبي أو الفني لنا هو منظومة متكاملة ذات علاقات وروابط غير متناهي. يقول فيها الشاعر أو الفنان الكيفية الإنسانية والجسدية

للمتعة الاستيعابية في تجلياتها المتباينة والتقلبية، ويكمن هذا الغلاب من جانب مطالبة للحقيقة ومقتضيات والرائع، ومن جانب آخر يعكس العالم الحقيقي للفظي إلى جانب العالم الشخصي الفروي، مهما على في فروته أو حلول تنامي واقته.

بقي علي أن أتوقف على مسألة خطيرة أرتقي كثيراً، بعد أن مقتد النظر فيها وفي مختلف جوانبها، ألا وهي «النفسية السورية» التي وردت كثيراً في سياق حديث سعاد عن الأدب وارتباطه بواقعه وميقاته التاريخية/للحتمية، والتي لم يترك المؤلف أية فرصة إلا وأشار إليها، وأقح في استخدامها، وكأنها ظاهرة أزلية ثابتة في نفوس أصحابها، تطغى عليهم بعض تصرفاتهم وأفعلهم، ولا أشك ولو للحظة ولحد، أن هذا الحكم الشخصي الذاتي الصادر عن سعاد لابد وأن يمل رأياً فنة اجتماعية محددة ذات شروط اجتماعية معينة، مع أنه يظل بالمضمون الموضوعي لصورة الأدب، ولا يتسوق مع دعوات سعادة للتفكير إلى ربط الأدب بالحياة وبمستجداتها ومتغيراتها، لما كان سعاد يطمح في مفهوم «النفسية السورية»، وممكنات النفس السورية ما يمكن أن تشير إليه بالقضاء بحيث بالانسان السوري وبأهواله الذي يستتبعه؟ أو أنه كان يقصد الزواج العام الذي يترتب من جراء التماس مع العمل الفني، أي ما يظلم من أثر في النفس؟ أو هو اللوج العام من منظر الشكل والمضمون، أي انعكاس للإحالة للهمة والميزة المرتبطة بمضمون العمل وأدوات إعادة بنائه كحركة عامة لجانب من جوانب الحياة. وهذا يعني أهواله الذي يحيط بالإبطل ويتفحص من خلاله، والأرضية التي يقفون عليها ويتشبثون بها لأشباب مآكلتهم في الحياة والعالم، أي أن أهوال الأرض متلاحم ومتداخلان ومتكاملان: مما يتيح للعمل الفني الذي يستمسك بالوج العام أن يلم بالأحداث التاريخية للصمر، الذي يشهد للفن أو الحدث، ويعبر عن التركيبة العامة للحياة الروحية والبيئة الاجتماعية والمعيشية بأوسع معاني الكلمة، كما يرصد هبات الزمن ومتغيراته

إذا كان سعاد يشير إلى ذلك، فإننا أمام فهم مقتد لطبيعة الأدب وجدلية ارتباطه بواقعه وميقاته الزمان والمكان، أما ما يبدو جلياً في غان سعاد كل جازماً في مفهومه لمكونات النفس السورية، لا سيما أنه يشير إلى «النفس الأتائية»، وغيرها، بحيث إنه لا شك ولو لحظة واحدة أنه يعني وجود مكونات طبيعية (من الطبيعة) وطرف في النفس السورية هي التي تستثير هذه النفس وتطهمها

وتستجيبها للفن الإبداعي، وأن بالانسان الطور على هذه المكونات إذا ما أحسن الشاعر استخدام قوشتها الفنية ومداركه السيكلوجية، ومن هنا، فإن اختلافنا مع سعاد في هذه المسألة واسع جداً، لأننا نرى أن طبيعة الوعي الانساني هي طبيعة اجتماعية/ تاريخية تولدها ظروف الحياة وأدوات العيش والانتاج المادي، وأن الانسان، إذا كان سليماً معافى من الناحية الفيزيولوجية، خالياً من أية مكونات نفسية أو اجتماعية، لا يملك سوى الفترة على الكسب والنظم، وأن المكونات النفسية والوظائف النفسية بتجسيها أثناء ممارساته العملية وفي مجرى التطور التاريخي المجتمعي، أي أن للوعي الانساني ظاهرة اجتماعية/ تاريخية، وليس ظاهرة فنية بحد ذاتها أن استكمل الدماغ تطوره الفيزيائي منذ زمن بعيد. وكما الفيلسوف العربي الكبير ابن عربي أبو الوعلاء العربي قد أشار قائلاً

ويشأ ناشئ الفئتان فينا على ما كان عوداً أبوه  
أي أن البيئة المحيطة والوسط الاجتماعي هما اللذان يبلغان الدور الرئيسي في خلق الشخصية وتطورها، وهما لا بد وأن أفكر برواية غسان كنفاني الخالدة «معدن إلى حيفا»، التي يرفض فيها دوف (خالده)، الذي تركه والده أثناء هروبه من حيفا عام ١٩٤٨، ليوتهما بعد ضرب عادات المجتمع الاسرائيلي وتقاليد، إذ أنه أصبح جزءاً لا يتجزأ من الكيان الصهيوني بفضل تربية عائلة يهودية، أي أن جنسه العربي لم يكن كافياً لخلق توازن نفسي لديه تستثيره العودة إلى أصوله والانتماء إلى المجتمع الذي علمه ورأه، ولو كانت مكونات النفس هي التي تفل عملها في التحدد الثقافي، لما كان بالإمكان بروز ظاهرة لوراد سعيد في الثقافة الأمريكية وهو من أصول عربية فلسطينية بهذا الحجم وبهذا الولا مع أنه ملجأ إلى أمريكا وهو في العقد الثاني من عمره، وقد أخذ على كينيث إنكاره على الهنود إمكانية التغيير والتطور السياسي، مما يشير بلا حولة إلى أن التحدد الثقافي وليدة ممارسات مجتمعية وتاريخية معينة ومحددة.

أخلص إلى القول بأن انطون سعاد كان مبالغاً في طرح قضايا فنية جمالية عديدة عجز كثيرون عن التفكير بها، فاعلم أن محاولة حل بعض إشكالياتها وخيالياتها، وكان حقيقياً في الطرح حجة واستعراض أهدافه وأغراضه، يسعى إلى إيجاد مثال جمالي يفسنض به الشعراء في مسيرتهم الشعرية والأبداعية، مما يحشد تطور المجتمع السوري، ويجمع بالحرار الثقافي والإبداعي في أيام.

## الكتابة

### والواقف الثقافي

طالب المعمري

الطبيب الصديقي (١٩٨٤/٨٣) الذي زار السلطنة والتقيته بعد عودته في الرباط.

قال : (الزمن هناك منعدم) ويقصد هنا اختفاء وانعدام الزمن الثقافي وتفاعله وليس الأزمان الأخرى الاقتصادية. وغيرها.

فهو التقاطعات عين وحياة فنان زائر، تطابقت تلك الهواجس مع هساجس زوار عديدين تمت أسضافتهم في ملتقيات شعرية وأدبية في عُمان حول ضرورة الإدراك بأهمية، كما يقال: لم الشمل الثقافي صعودا بالابداع، وامتدادا بالانتشار والاشهار.

وحسب ما تناهى الى علمي (قبل الالفية الثالثة) ان هناك تصورا جاهزا لوجود (اتحاد كتاب) ولكن كيف يظهر، أو ينبثق فجرة، أو تطل اشراقته فهو في علم الغيب. ولكن حسب ما تؤشر اليه الحالات ليس ببعيد.

نتمنى قرب المسافة بأشهاره وإعلانه. كما نتمنى أن يكون هذا الاتحاد في حالة اشهاره وظهوره واجهة ثقافية لكل مبدع ومبدعة. كاتب وكاتبة. فهو بيت عُمان الثقافي، المكان الذي تلتقي فيه الإبداعات بتنوعها وهذا يتطلب مسؤولية مضاعفة من قبل الافراد القانمين عليه والمنتمسين اليه في العطاء والتفاني والعمل التطوعي دون مأرب شخصية.

أمنيات تمدو في مناجها الحلمية سابقة لأوانها لكنها صخرة صغيرة تتدرج في مسالك الأودية العمانية هل تصل البحر أم تغرق في ضوء الشمس.

شهدت سلطنة عُمان خلال العقدين الماضيين ظاهرة انتشار الكتابات بتنوعها نسبيا. ولكن أهم ما يمكن رصد، خصوصا في ظاهرة الكتابة الثقافية الأدبية لدى بعض من يكتب مقالة ما، أن يضع اسمه وصورته في فوهة قلمه. أو أن (بياض القرطاس) يجب أن ينحني ليرسم ما يحلو له ويلقي ما لا يعجبه. فذاقته يجب أن تكون قبسا من نور ويجب أن يكون سيفه قاطعا في الحكم وابداء الرأي. فهو أولا وأخيرا طاهر والأخرون في فلك الطهارة بأقل منه سائرون. وإن قدم وأخر بأسماء

ساحة المشهد الثقافي العماني. هل يعقل لحد الآن ونحن في الألفية الثالثة بأن سلطنة عُمان لا يوجد بها اتحاد أو هيئة (هيئات) ثقافية فاعلة. وكما هو معروف ومتداول في القول أن النادي الثقافي والمنندى الأدبي لم يعد لهما وجود في الواقع الثقافي الا كواجهتين فقط، وهناك فرص كبيرة لأن يتم تفعيل دورهما بتغيير بعض القوانين الداخلية التي تم بموجبهما انشاؤهما.

وهذا القول ليس بجديد. كتبت عن هاتين الواجهتين الثقافيتين (خلال السنوات الأخيرة) العديد من المقالات والأعمدة الصحفية، ولكن يبدو أن الأمر لم يثر اهتمام أحد لهذا بقيت الأمور على حالها الى أجل غير مسمى وكما يقال الشئ بالشئ يذكر حول ضبابية المشهد الثقافي العماني ويطء مسيرته. هنا أستذكر لقاء جمعنا بالمسرحي المغربي

رائع هذا اللهاث، ورائعة هي الكتابة. ورائع جهد من يجاهد خصوصا بالكلمة الحقيقية الفاعلة والصادقة. الكلمة التي تقول شيئا لتحرك الساكن لتفتح دوائر الماء نحو الحركة من سكنية الحال، دون ادعاء بأولوية السبق والغناء الآخرين (كم من غيوز (غيوز) أسالت فلجا واحدا فقط) دون أن تدعي واحدة منها نقاء سريرتها وعرقها الحي وموت الآخرين. فالكتابة ليست أولية بالاسم الواحد أو الاسم الفردي فهي نهر جار يرفد بعضه بعضا. والمحاولات الرائعة في الكتابة.. ستظل رائعة، وهي التي تقول عن نفسها. صحيح أن الكلمة النافعة مطلوب المجاهرة بها والدفع بها أيضا نحو فضاء المعرفة والانتشار. فالأيام تمضي كأنها تحرق بعضها بعضا من شدة سرعتها الطاحنة والمملة مع بوادر تقبدي ضئيلة وخجولة الى درجة السكون على

# إضاءات من الشعر العماني

لخيار وتقديم هلال الحجري

## خلف بن سنان الغافري

(القرن السابع عشر الميلادي)

فقيه وشاعر مولع بالمصطلحات الدينية، مجهول تاريخ الولادة والوفاة. إلا أنه عاش في ثلثي القرن الهادي عشر الهجري وأوائل القرن الثاني عشر، خلال رحلة تتاهز التسمين عاماً يتوضع من شعره نغمته على النساء رغم تعدد زوجاته. له مكتبة ضخمة تحوي (٩٣٧٠) مخطوطة. وعيها أن زمانها زمن محس لفظة من يمس بها، على حد قوله. فقد ذهبت أثراً بعد عين ليس له ديوان مطبوع، إلا أن الشيخ سيف بن حمد البطاشي جمع له بعض أشعاره في كتاب «إيقاظ الوجدان في شعر وترجمة خلف بن سنان».

### ١- قوم

كم فيهم من عابد راهب  
من شدة الخوف غداً غيره!

### ٢- قراث

لنا كتب في كل فن كأنها  
جنان بها من كل ما تشتهي النفس  
جرى حبها مني ومن كل عالم  
ذكي الحجي والفهم حيث جرى النفس  
ولا عيب فيها، غير أن زمانها  
ثقله من يعني بها، زمن نحس!

### ٣- سحقاً للبيض

رب جاز البيض واجعل  
هامها تحت نعالتي  
صبرت عشرة مثلي  
بسفال وبغال!

### ٤- أنا شهر يار

لو جاز لي وقدرت .. ذبحت النسا  
الا . القليل . بخنجر مثلم  
اذ رب ناهدة حكمت شمس الضحى  
شغقت بأسود مثل ليل مظلم!

### ٥- مثل

ما الجاه الا كعصا أشخر (١)  
هدد به الأعداء ولا تضرب!

### ٦- سلام

أهدي سلاماً حاكياً

مر النسيم على العرق!

### ٧- تريض

لو رأى الناس غفلة لي في سم  
خياط لأدخلوا فيه جذعاً!  
يا اله الوري سداداً وتوفيقاً  
وجدعاً لأنف أعداي جدعاً  
٨- متاضل

نهضت اليهم . في رضا الله . نهضة .  
فغادرتهم حلماً ترآه حالمة

وطرت مجداً، فاخطلت نفوسهم  
كما اختطلت بابن النيزاة حمائمها!  
٩- فاقنة

إذا ما ثقلت في الملا قال صاحبي  
على فقد هذي لا يطيب منام  
فلو شامها رهبان لبنان أثروا!  
هواها وساحوا في الغرام وهاموا!  
١٠- الدهر

من ذا الذي ما لعب الدهر به  
كمثل تلعب الصغار بالكرى!  
من ذا الذي ما حملته حمر الدنيا  
الى دار الآسى .. بلا كرا!  
من ذا الذي ما حرم الدهر على  
عينيه بعض الحين لذات الكرى!

### ١١- مقارنة

لقد جمعنا العلم حرفاً حرفاً  
اذ جمعو! الأموال ألفاً ألفاً!  
اذ يغوا حرفاً بألف لم تكن  
نرضاه عنه صاحباً والفا!  
١٢- تنبيهة

مهلا .. بني الأيام إن طريقنا  
زلق حوى ماء يزل وطننا!  
١٣- غفلة

كم غر هذا الدهر من مستيقظ



ولكم فجان خطوبه من غاف  
اني بصرت بخضرة فظننتها  
بلدا .. فبانت أجمر من غاف (٢)!

#### ١٤ - نهم للصمت

إذا ما رأيت امرءا واجما  
فلا تسألنه لماذا وجم  
فليس بمستنكر في الدنيا  
إذا ظم ماء الوجود وجم!  
١٥ - ألى حبيب  
نوب الزمان تنوشنا  
ومنى فؤادي أن أراك  
مثل البعير يموت  
والعينان منه في الأراك!

#### ١٦ - ساقية أفضل من جارية!

ساقية أعينها جارية  
أحب من جارية ساقية!  
أذ كيس هذي غافر حالتي  
وكاس هذي عاقر ساقية!

#### ١٧ - أممي

جعلت نفسي والدا لكل ولد آدم  
لكن قلبي من صنيع عاملي السوء دمي!

#### ١٨ - عصيان

عصيت الهوى عصر الشبيبة والصبا  
فكيف إذ عم المشيب ذوائبي  
ومارست صرف الدهر طفلا وياغرا  
فهانئت على مثلي صروف التواكب  
١٩ - تحدد

حسوت حميا الصبر في كل حالة  
فكن يا زمانني في الأمور كما ترى!  
٢٠ - مرتزقة

على الكريم الرحيم رزق شرذمة  
من كل ناحية في الدهر بي داروا  
هذا أجبر، وذا جار، وذلكم  
خويدم لي، وهذا بعد بيدار (٣)!

#### ٢١ - رأي في المرأة

متي يوما ترى امرأة

فشاورها وخالفها!

#### ٢٢ - أياك والغيرة!

إن كنت مهما زوجة زانت .  
صرمت حبالها، فاقعد عن النسوان!  
إن النساء لهن عريضة مذممة  
كعريضة الفتى النسوان!  
٢٣ - غيرتني بالشيب!

تقول لي غرثي الحشا  
والرأس مني منغض  
من أجل شيب رأسه  
فتي فلان يبنض  
كذلك الشيب به

عهد الغواني ينقض!

من حل فيه قل له

منه اليبدين ينقض!

#### ٢٤ - غير مكترث

تلون ألوان الزمان وأهله  
ونجل سنان ناظر يتبسم!  
علينا بأن الأمر لله وحده  
فليس سوى ربح القضا ينقسم!

### منصور بن ناصر الفارسي

(١٩٧٦-٢٠٠٠)

فقيه وقاض وشاعر، له مؤلفات منها كتاب في علم الكلام، و مجموعة قصائد  
في الأدب والأحكام، وشرح لمقصود أبي مسلم الهلالي.  
كما له ديوان مطبوع عن مكتبة الضمير سنة ١٩٩٢م، عنوانه «وسط  
الفراد على محور الحسان المرحلة».

#### ١ - ناقة

تعد الذيب والحصى عاويات  
تتصدى جهاتها مقلناها  
فتراها كالبرق تطوي البراري  
وتخال الفلاة تعدو وراها  
تقراي في الرأي عود خلال (٤)  
أو هلالا خوى، وليت تراها!

## ٢ - ثم الخلق؟

خلق الوري زرع الحمام وإنما  
نمضي على قدر هناك نسير  
والى الفنا تعدو الحياة، وقد مضى  
أتم به، جم هناك غفير

## ٣ - صدر وخصر .. وأشياء أخرى!

وصدر مضى مشرق النحر، قد حكى  
ضيا الشمس في صحن اللجين .. ولا سحب  
عليه نهود قد علون نواعما  
كانهما حقان من فضة .. كعب  
هما وضعا رفقا على مثل مرمر  
فأبتنتها مثل المسامير لا ينبو  
وبطن أقب (٥) لين ومهفوف  
وخصر دقيق كاد من ردفها ينبو  
الأعيا ضما ولثما وقبلة

فتظهر تغنيجا، ويضحكها اللعب  
فطورا أشم الطيب منها وثارة  
أمض للعسيها .. فينحدر الضرب  
وأجذبها طورا إلي فتنتني  
تقول رويدا بي .. يؤلمني الجذب  
فيا لائمي في حبها ومغندي  
دع اللوم والتفنيد .. قلبي لها يصبو

## ٤ - مصارحة في الحب

فقلت فانا نشتكي الحب، الجوى  
كما نشتكي . بل حبنا فيك أعضل  
ولكننا من طبعنا .. يكتم الحيا  
بواد ما نهوى ولو كان يقتل!

## ٥ - في محرابها!

ألا طالما فوق التراب  
على مرمر صاف صقيل الجوانب  
وكم سجدة يوما عليها سجدتها  
وكم قربة قربتها بالرغائب  
علام يلمني العائلون عن الهوى  
ولم أهو منه غير حبي صواحيبي؟

## ٦ - قميص ونهد

وناودة مثل الحقائق نهودها

وضعن على مثل اللجين عتودها

فأبتنتها لما خشين سقوطها

مسامير مسك، فاستقل عمودها

علون ارتقاعا .. فاشتكين قميصها

مخافة أن ينبو عليها صعودها!

ومنها اشتكي ذاك القميص مخافة

عليه، إذا يعلو يكون قدودها!

رويدك دعها تستقل كما تشا

فحفظك منها لثما وشهودها

لك الفخر أن قد صرت حارس بيتها

وقيمها الحاوي لها، وتؤدوها!

## ٧ - نشيد القهوة

عذبوها بالنار كيما تطيبا

عذبوها بها عذابا وصيبا

هل سمعتم معذبا طاب حسنا

وابتهاجا ونظرة وشيبا

هذه من عجائب الدهر صارت

بعذاب الجحيم شيئا عجيبا

يا لها من نتيجة وفتاة

يبتغيها العباد مردا وشيبا

ألفوها طبعنا فحنوا اليها

مثل حب يلقى يحن حبيبا

أترع الكاس أيها الساقى وقل لي

هاكها قهوة تزيل اللغوبا (٦)

وأدرها ما بيننا من كؤوس

مترعات ولا تمل السكوبا!

## مالك بن فهم

(قبل الإسلام بالفي عام)

ملك وشاعر، حكم حسان سبعين سنة، وكان ذلك بعد انهيار سد مأرب  
باليس، أي قبل الإسلام بالفي عام، كما ذكر ذلك مور الدين السالمي في  
«تحفة الأعيان». له قصة مشهورة في التاريخ الشامي تسجل فضله مع  
فيئته الأزد في طرد الفرس من حمان، كما له قصة مبارزة تسجل موهبه  
بهم أصدانه خطأ من ابنه سليمه. عاش مئة وعشرين سنة، وقد امتدحه  
الشاعر أوس بن زيد العبدى، وكان ملكا عظيما مهابا، حتى أن العوتري في  
«الأسباب» يرجح أن ملكا هو المقصود في الآية «وكان رابعهم ملك  
بأحد كل سفية غصبا»!

## ١ - إلى عُمان

تحن إلى أوطانها بزل مالك (٧)  
ومن دونها عرض الفلا والذكاكه  
وفي كل أرض للفتى متقلب  
ولست بدار الذل طوعا براءك (٨)  
ستغنيك عن أرض الحجاز مشارب  
رحاب النواحي وأصحات المسالك

## ٢ - تحرير

جلبت الخيل من «برهوت» شعبنا  
إلى «قلهات» من أرضي عُمان  
قتلت بها سرارة بني قبّاذ (٩)  
وحاميت المعاني غير وإن  
نصفناهم فنصف الخيل قتلى  
ونصف في الوثاق وفي القرآن!  
٣ - حين ملك السهم قصده!

جزاه الله من ولد جزاء

سليمة ، إنه ساما (١٠) جزاني

أعلمه الرماية كل يوم

فلما اشتد ساعده رماني!

ألا شلت يمينك حين يرمي

وطارت منك حاملة البنان!

وابن الجحاجة (١١) الشم الذين هم

كانوا سناها وكانوا سادة العرب

أصمت «سقطرى» من الإسلام مقبرة

بعد الشراشع والفرقان والكتب

لم تبق فيها سنون المحل ناضرة

من الغصون ولا عودا من الربط

كم من منعمة بكر وثيبة

من آل بيت كريم الجد والنسب

تدعو أباهما إذا ما العليج هم بها

وقد تلقف منها موضع اللب

وباشر العليج ما كانت تضن به

على الحال بواقي المهر والقهب

وحل كل عراء من مملتها

عن سواة لم تزل في حوزة الحجب

وعن فخوذ وسيقان مدملجة

وأجعد كمناقيد من العنب

تقرا بغير صدق لا ولا خطبت

إلا بضرب الحوالي السمير والقضب

أقول للسعين والأجفان تسعفني

يا عين جودي على الأحباب وانسكبي!

## أبو فيروز الأشقري

هو كعب بن معدان الأشقري، شاعر فارس، عاش في كنف المهلب بن أبي  
صفرة مادحاً له، ثم انقلب على آل المهلب ومهاجماً، ولذلك أوزعوا صدر  
ابن أبيه عليه - وهو الذي كان قد هداه لسواده - فضره بغلس وهو نائم  
تحت شجرة، قال في حقه الفرزدق : شمره الإسلام أمة! ثأنا وحرير  
والأصطل، وكعب الأشقري.

## ١ - هجاء الوطئ

بش التبدل من «مرو» وساكنها

أرض عُمان وسكني تحت أطواد

يضحى السحاب مطيراً دون نصفها

كان أجبالها علت بفرصا

## ٢ - وصف معركة

كان القنا الخطي فينا وفيهم

شباطين بثر هيجتها الموانع

هناك قذفنا بالرماح فما يرى

هناك في جمع الفريقين راح

ودرنا كما دارت على قطبيها الرحي

ودارت على هام الرجال الصفائح!

## الزهراء السقطلية

(القرن التاسع الميلادي)

فاطمة بنت حمد بن خلفان الحفصية من سمد الشام، ولعل أباهما كان  
والها للامام الصلت بن مالك العمروسي علي «سقطرى» في جنوب عُمان،  
وحين اعتدى الحفصية على الجزيرة وتكبوا بأهلها، أرسلت هذه القصيدة إلى  
الامام تستغيث به، فألقها الامام بحيشة فمررها. والعجب حقاً أن فتح  
عمورية على يد المعتصم كان سنة ٢٢٣هـ، وتحرير سقطرى على يد الامام  
الصلت كان سنة ٢٥٣هـ، أي أن بين الحادثتين ثلاثين سنة فقط، فهل قرأت  
الزهرات قصيدة أبي تمام في فتح عمورية، رغم العزلة وبعد المسافة؟!

## ١ - واصلته

قل للامام الذي ترجى فضائله

ابن الكرام وابن السادة النجب

### ٣. عاشق الأهوال

ومهمة تحديد الناس عنها  
تشب الموت - شد لها الإزار  
شهاب تنجلي الظلماء عنه  
يرى في كل مهمة منارا!

### أبو الفخض الحارثي

(١٨٩٨ - ١٩٤٦)

محمد بن عيسى بن صالح الحارثي، يحد من بيت إمارة وركنة، مشهور  
بفروسيته، ويصنع من شعره ولحمه الشديد بالجل. له ديوان مطبوع سنة  
١٩٩٤، بتحقيق حسن بن خلف الرباعي.

### ١. لا يشبعون

وليس تشبع أنثى قط من ذكر  
والأذن من خير .. والعين من نظر!  
٢. عادة!

نخوض صفوف الجيش بمعنى ويسرة

وتلعب بالهندي تلعب كرة  
ترانا وقوفا، والقنا متشابك  
وما إن تهب النفس قط لرجعة  
٣. عشيقتان

تصوفنا غراما وامتزجنا  
فروحي روحها، والعين عيني  
وجسمي جسمها ذاتا ومعنى  
تمازج ذات بينهم وبينني  
وصرنا واحدا طبعاً وقلبا  
ووصلهم غدا ديني وديني  
وأعدل شاهد في ذاك لما  
رأت قمر السما به الرقمتين،  
فرؤياها له رؤياي لما  
رأيت بعينها، ورأت بعيني!

### ٤. دنيا الأحرار

إذا ما الليل أرخى من ستور  
رأيت لهم يحقش احتشاداً  
أبيت أسامر التذكار طورا  
لمن أهوى وملكني القيادة  
وأخرى أنتضي سيف الأمانى  
ووهنا أمطي أملي جوادا

### وقائلة أراك أخا هموم

قدحن بقلبك الواري زنادا  
فقلت لها : وهل أنا غير حر  
ودنيا الحر تلزم العنادا!  
٥. هيئة المناضل  
خيوله للقتا حلت قلائدها  
لكن عليها حرام حوزة الكفل!  
فالرمح حامية، والدرع سايغة  
والخيل سايغة، والسيف في شغل  
٦. مقاتلة!

عجبت لخالها لم يحترق من  
لظى الوجنات ، أمسى وهو خال  
وسلت من لحاظ الطرف سيفا  
به تسطو وجالت بالعوالي  
وراشت أسهما من مقلتيها  
لعاشقتها، وأرمت بالنبال

### سليمة بنت مالك الأزدي

(قبل الإسلام بالقي عام)

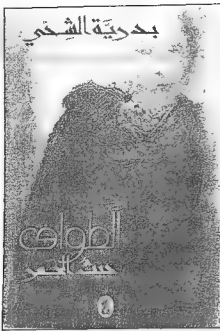
قتل أباه، مالك بن فهم، فرأى أرض فارس بعد مقتل أبيه، وكان له سلطان  
على أرض كرمان مدة من الزمن، سحل له السالي في «التحفة» قصة  
ملحمة لا تخلو من الطرفة الأدبية! ولم يرو عنه غير بيتين من الشعر قالهما  
في العربة

### ١. اغتراب

كفى حزنا أنني مقيم ببلدة  
أخلاي عنها نازحون ، بعيد  
أقلب طرفي في البلاد فلا أرى  
وجوه أخلاي الذين أريدا

### الهوامش :

١. الأشعر شجر سمراوي إذا بيست أمصاه تنكص بسهولة
٢. الغاف - نوح من الشجر
٣. البیدار البیدر في اللغة الوصي على مال البيت، والعاصيون يلقون  
(البیدر) على من يكلفه يسخي نفيهم والاعتناء به
٤. الخلال البسر إذا فخر
٥. اللبس الأقب الضامر
٦. اللغوب الإغناء الشديد
٧. البزل - قنوق
٨. الراسل - المقيم بالمكان، العاكف به
٩. قباز - أبو كسرى
١٠. السام - الموت.
١١. الجحاجة - مفردا جمحاج وهو السيد المسارع في الكرم



## الطواف حيث الجم: بدرية الشحي

### اللاوحدوية في تحليل النص السري

\* شريفة الجبائي

١- إثبات اللاوحدوية المتبناة في الدراسة:

تحاول هذه القراءة أن تقدم دراسة تطبيقية لقواعد وتكنيك الرواية «الحديثة» في استنادها على الفكرة القائلة أن المصدر الروائي الحديث لم يعد يرى في الرواية تحديقاً لعناصر أو أساسيات النص السري من حيث اعتمادها على وجود شخصية بطولية متفجرة بتحرك أحداث النص ولم يعد يكتفي بوحدة الزمان والمكان ووحدة الحدث. فالأدوار في النص السري الحديث تنوع بين أكثر من شخصية، وأكثر من مكان وزمان وأكثر من حدث.

النص لجماعة الناس الذين التقوا بهم في الطريق إلى نزوى وإيراد اسم النوخة الصوري سلطان في حديثهم ووصفه بالرطي الذي يبيع العبد في إفريقيا، وتذكر زهرة فاسل الذي من الممكن أن يكون لسلطان دور في رحيل سالم وله معرفة ودراية حقيقية موته ويعرف زوجته وطفله في أفريقيا. ولولا البيت في النزول وجود الخادم الصغير الذي عيّن له مهمة حراسة المنزل ومعرفة المكان تولد سلطان في نزوى لما تمكنت زهرة من الوصول إليه و عرض رغبته في الرحيل، ولولا حاجة سلطان للمال - وهو الذي اعتاد على بيع العبد وتهريب الأسلحة إلى إفريقيا- لإصلاح للرك الذي تعطل في صوره لما رضي أن يعرض نفسه للموت وغضب الشيوخ حين تصلمه الأخبار بأنه ساعد أبنتهم في الهروب قبل زفافها بأيام... وبذلك تكون قد تعاونت عوامل ساعدت على وجود أكثر من شخصية بطولية في النص. فهناك زهرة - سالم-سلطان-صالح-ربيع-كري-منيرة-كتمرو الخ.

أما بالنسبة لوحيدية المكان في نص (الطواف حيث الجم) فالرواية تفرخ بتسوير الأماكن ووصفها وصفاً دقيقاً يجعل القارئ يشعر بأنه لا يقرأ مجرد كلمات وإنما يعيش حقيقة أحداث مقترنة بآماكن حدثت فيها فعل سبيل المثال تجد أماكن تجعل القارئ يسترجع ماضي طفولته التي من الممكن أن يكون قد عاشها في منطقة جبلية حافلة بالمزارع والأفلاج والرفاق الصبية وأشجار الغاف التي تحت ظلالها تقوم مدارس تعليم القرآن الكريم لكلا الجنسين. فالرواية على هذا الأساس لم تقتصر في تصوير أحداثها على مكان مركزي واحد ولم يكن بلدة أو حياً أو زقاقاً أو بيتاً أو شارعاً وإنما سيمر سير الأحداث ليصل كل تلك الأماكن فأحداث تدور كما تصورها الرواية في بيت زهرة- في الحوش- في الجبل وعند الفلج وفي الزرعة وتحت شجرة الغاف حيث تعليم القرآن- في الطريق المؤدي صوباً من الجبل إلى نزوى- النزول- الوتر- منح- اللضيبي-صور- ظهر المركب- مقديشو- ماليندي- ممباسا الخ.

وكذلك الشأن في لاوحدوية الزمان في الرواية لم يكن الزمان حاضراً بالعلمى الوقتي المتعارف عليه للزمن إذ لم تدور الأحداث فقط في الليل-النهار-مجرأ ولما امتدت لتشمل فترات زمنية يقرر فيها التاريخ بالعلمى البعيد لأحداث الزمان ومستغداة بالعلمى الوقتي. فعلى سبيل المثال لا الحصر الأحداث تبدأ تاريخياً

وتعقباً لهذه القولة الحديثة القائمة على اللاوحدوية في النص السري فإن اختيار رواية «الطواف حيث الجم» للكاتبة العمالية بدرية الشحي كمحور تطبيقي لهذه القولة له دلالة على أهمية الجهد المبذول في صياغة هذا العمل الإبداعي وتصويره لشخصية «زهرة» الفتاة المظلمة على أمها مع وجود عوامل مشتركة تقسم مع زهرة دور البطولة المشتركة في تحريك أحداث النص السري. ولعل هذا العمل الإبداعي سيظهر من القدرات في كتابة وتصوير الرواية ما لم تتمكن الكلمات المكتوبة أن تصوره ما لو ظهر في فيلم سينمائي. وتأكيداً على اللاوحدوية في عناصر الرواية الحديثة فإن تسليط الضوء على أساسيات رواية «الطواف حيث الجم» من حيث تقاسم دور البطولة بين الشخصيات وتعدد الأمكنة والأزمنة والميكات التي قد تعد نقاط تحول للأحداث في الرواية، فمفياً يتصل بالشخصية في الرواية، توجد أكثر من شخصية محورية تحرك سير الأحداث وليست البطولة محصورة على زهرة التي كسرت قوانين المجتمع القبلي وضربت بالمعادات والتقاليد عرض الحائط وإنما أعانها وجود السلطة الدائنية التي كانت الدافع الرئيسي وراء هروب زهرة إذ لولا معاناتها من القيود المفروضة عليها من السلطة الذكورية والروتينية التي تحياها كل يوم في أعمال البيت والفصل والطبخ وغيرها من مولات يومياً لا تنتهي لأبيها وأخوتها ومعها لما تمكنت من تحقيق رغبته المكتوبة للتمرد والهروب. ولولا شخصية سالم وزوجته الأفريقية الفاتنة فعلياً والحاضرة كعزاً في النص والتي كانت بمثابة الدافع والحافز لتأكيد فكرة هروب زهرة وفوق ذلك كان إعلان وفاة سالم التي نُشرت له زهرة لتزوجها ثم تقرير زواجها من عبد الله -آخر سالم- لكي يقوم بتحقيق رغبة أبيه في إتمام حلمه بزواج أحد أبنائه من زهرة - ولكي تنضم مراسم العرس فكان لابد من شراء الذهب واللايس ومستلزمات العرس ولأداء ذلك كانت الفرصة متاحة ومهيأة لزهرة للذهاب مع أبيها ومعها إلى نزوى - مع أن دهاها معها لم يكن إلا ذهاباً صورياً وشكلياً لم تقم زهرة فيه بأية مهمة في الاختيار إذ الرجال هم الذين لفتوا كل شيء وما على زهرة إلا أن تلتقي نظرة عليه في المنزل وليس في السوق. ولولا استحضار

\* باحثة وأكاديمية من سلطنة عمان

بتسجيل رحيل سالم، ثم تمتد الفترات الزمنية بإعلان وفاته غرقاً في أفريقيا و مرور الأربعمين يوماً حتى أُلغيت خبطة زهرة لعبدالله ورفيقته في كسر العادة تيمناً بسالم. بأن تقرر الرحيل إلى أفريقيا وتعيش حياة الحرية التي طالما حلمت بها و ضافت نوعاً من التقدير العائلي لذلك ألثرت الهرب من الجبل كله و ختاماً للأحداث الزمنية يعلن الأثارة الثورية على الإقطاع وإحراقهم كل شيء، بما فيه من أرعهم و محاصيلهم و كانت زهرة من خسرت كل شيء.

## ٢- دراسة الأطر اللغوية في الرواية

على مستوى تحليل القضايا التي طرحتها بدرية الشحي في الرواية و التي تعد قضايا فكرية- إجتماعية في المقام الأول و التي تتأسس داخل إطار النقد الاجتماعي للأفكار والعادات التي يورس بها الناس خاصة من المنظور التي وصفت للكاتب في الحياة الجبيلية والدخالية و التي ترى في تلك الأفكار نوعاً من للتفسد و العقائد المتوارثة و غير القابلة للتنازل و الدخلي لصالح تغير الأجيال، إذ تترك فكرة التفردية العنصرية بين الحاربين الأصل - والبدو أو الكهان - الزبلي الذي يبيع أباه من أجل البسمة - و الزبلي أوسى من العبد الأفريقي الأسود ذي الجاني الأفضى وكذلك فكرة السلطة المذكورة و إن الرجل هو الأمر الثاني في كل شيء و ليس للمرأة أو البنت سوى الطاعة و الولاء ، أمرلة للطبخ و الغرائز فقط

ص: ١٠٤

كما رأينا أنما فإن الدراسة الثمائية لقضايا النص الروائي «الطواب حيث الجمر» الحاملة بثيمات التمرد و الرفض الاجتماعي - السلطة الذكورية - رفض التفردية العنصرية و أخيراً ثيمة الندم و تأنيب الضمير و هاجس الحنين و الشوق إلى الوطن: فإن الدراسة الثمائية في تكامل عناصرها السردية و تبيينها لفكرة اللاحدودية في النص السريدي الحديث إشارات أن الرواية مبنية على تعدية و تقاسم الأدوار والأحداث بين الشخصيات والأماكن والأزمنة المختلفة. وإبراز الوجه الآخر من الدراسة والمتصلة ببعض الظواهر اللغوية لتحليل وتفسير الجوانب النفسية والاجتماعية والفكرية لشخصية زهرة كمحرك فاعل للأحداث المحيطة بها والشخصيات الأخرى التي تعطي صورة واضحة لطبيعة المجتمع الجبيلي القبلي البحت و لطبيعة المناطق الساحلية في صور و أفريقيا. الظواهر اللغوية المطروحة تتمثل في توظيف لغة التمرد الأثوثي ولغة التفردية العنصرية ولغة الحوار الخارجي والحوار الداخلي وصيغ التكلم وأخيراً لغة الوصف

## ١٠١. لغة التمرد الأثوثي؛

تبدأ الرواية باستحضار مقطع لفرديريش هايدلر (ين) على البحسرة على فقد عزيز «وحي كل نهار ترحل عك، تعود إليك، عيني تنيك، تريق الدمع... تتدنى يوماً أن تصمركي ترنو لك فتركك» و تهافت «يا..» مقطع يعبر عن توق الشخص الباحثة عن رفاقها والمتلهفة لرؤية الذي رحل و لم يعد . و للتأكيد على دلالة هذا المقطع فإن نغمة التمزق اللطفي و الوجداني تتحول إلى لغة و غضب يفجر تمرداً داخلياً نابهاً من الشعور القاتل بالندم، هذه اللغة ترد على صوت التكلم الحاضر في الرواية و الذي تسم بلغة التمرد و الغضب و هو صويت ضمير زهرة و لكن زهرة تتصارع في نفسها رغبة التمرد و كسر المألوف على ما اعتاد عليه المجتمع الذي تربت فيه زهرة و بين القيود و القوانين المفروضة عليها التزامها من قبل السلطة الذكورية، فإن تساؤلها الاستفسارية المتكررة لأما «أتزوج عبود.. مرة أخرى أمي، من؟ .. ماذا زوجوني ابن عمي راشد، ابن عمي

فهم...هل تريد أن تمشك على الحرد؟ عبود صغير و ما يعرف شيء.. أنا ما أتزوج عبود و لو حصل الجب...» ص ١٨ صرخة التمرد و الرفض تتكرر بعد أن فاض كل زهرة في إقطاعها بالزواج من عبود الله.. ماذا عليها تفعل «أي نوع من الرحمة أطلب» ص١٨ قفة الحيرة و التوسل ولكن مم؟

«دقات قلبي تدق في أذني كميل غاضب على العريس، وسالم لم تبس ترته بعد» ينشد التوسل بالغضب باستخدام أداة التقي القاطع (إن) و مسبوبة و ملحوظة بأداة التني (لا) وعلو حدة التمرد «لا أن أتزوج عبود لو تقتلوني». إن أتزوج لأمداً... لا أريد عبود ص١٨. و تتمشك زهرة على نفسها لا تدري ماذا تقبل تجاه الحبسية التي أعطتها أمها بها و سوف يتركها أبوها مصوني مخنوق و جسدي يرتض بضمي فضفه، تضنيه ذهاباً و إياباً، ص١٨. و إن طاعة ما عزم عليه الأب بزواج زهرة من عبود هو عين العقل «أه يا زهرية هكذا تعطين، توكلني على الله يا بنتي...» و كما تم الإيضاح فإن طاعة الوالدين و رضاهما مهما كان فيها ظلم شديد للبنت ففها طاعة لله و التوكل عليه، و هو في الحقيقة ليس تركلاً على الله فقط و إنما هو روضوخ و استسلام و ضعف للسلطة الذكورية لكن البنت جنس ضعيف مملوب السلطة و الإرادة.

إذ أبة الأصل لا تقول لا و أبة الأصل لا تعارض الرجال فيما يريدون و ليس لها الحق في إبداء الرأي ف الرجال هنا يتجانب الروس و لو كانوا لوصحوا و زناه ص٨٩. ولعل الفكرة الأخيرة هي التي كانت الحافز الأثوثي في تحريك مجريات الأحداث إذ قرة الكبت و ظلم الفتاة في القيام بالخدمة ليل نهار دون شكوى أو حتى كلمة شك تقال قد يفوق إلى ما لا تعدم عقابه إذ يدمر الفتاة و يمرض الأمل للحرار و الفصحية وهذا ما أكنته الرواية. فزهرة الشخصية التي تجمع التناقضات الحنين و الشوق إلى الأمل و الجبل و بين الإحساس بالتمرد و رفض القوانين للقيدة المفروضة عليها كأمرة فهي على الرغم من ذلك البنت العائلة الرزينة التي فعل العمر عنها واكسفاً تاركاً وراءه شعيرات بيضاء وعمراً باتساً و كلاً وملا من عمل كالحمار في الطبخ و تنظيف البيت وتفسير الطعام للرجال و جلب الماء و رمي البقرات السماء وجز الفت فليس في الحياة بقية لجديد و فرق ذلك وبعد أن مات الحبيب المنتظر غرقاً في إفريقيا و الذي نذره الأمل على أن يكون زوجاً لزهرة لم يكن منهم سوى تقرير مصير جديد لها في الوقت الذي لم يمش على وفاة الأول سوى أربعمين يوماً قرر أبوها مع أخوتها الذكر - و لم تذكر الرواية ما إذا كان لزهرة أخوات إناث- تزويج زهرة بمن يصغرها بما لا يقل عن اثني عشر عاماً إذ حملته زهرة حين كان صغيراً و داعيته و لابعية كفيف يكون لها زوجاً! أي عقل يقبل هذا الأثوثا عانس و لن يقبل بها أحد من أبناء أعمامها بعد أن مات الحبيب المنتظر غرقاً في إفريقيا و الذي نذره الأمل على أنها العائلة فقط لا يتعدله للأغرب في حين أن الرجل أن يختار ما يشاء بدليل رحيل سالم و زواجه من أفريقية.

و تظل نغمة التمرد و السخرية و الاستمزاز من الناس نتيجة رد فعل إشاعة خطيئة لعبدالله: «لو أقدر على الصراخ لفلط، لو أقدر على تمزيق الوجوه كلها لفلط... لو أحمل صلب الفت و ألق بطن من يجاذبني لفلط.. أه.. أه ما أشعرني بالعجز، بالقتو... أي لمة يملونها معي، أبعد لمة الطاعة لأجاري بعبود؟ وسالم الذي وضعت له قلبي قرابة الضعفين عاماً، يلقي هكذا؟ أطلب مني أن أنظف شراييني لعبود» ص١٩

وتد في الرواية فكرة أن للآلة التي ترضى الهوان والذل والاكتمال الرجل والمجتمع الذكوري الذي يسيرها ويحكم في مجرى حياتها «أبنة الأصل لا تعرض على قرارات الرجال» ص ٢٢- على الرغم من أن الرجل هو سبب هذا الهوان- هذه المرأة لا تكون محط إعجاب من الرجل ويفضل الزواج من تلك الإرادة على قبول رأيها «الآن فقط عرفت لماذا أكره سالم العبد» علي، ليس يبدو أن أفعل أو لو مرة واحدة ما أشاء كأي امرأة مهضومة.. جعلني بارد محاط بالهوان.. لا أختلف وأنا اليوم في الثلاثين من طفلة الثالثة بالأوسم.. لم يتغير لدي شيء، سوى حفة ممرات.. أتيلها كل يوم، متجاهلة تفرح جسدي الخائر. مصابة بالحنين القصور، قصور اليد والروية ص ٢٢.

وتأكد مقولة أن «أبنة الأصل لا تعرض على قرارات الرجال» وإذا ما حدث و اعترضت وأصمرت رأيها الذي يخالف ما قرره الرجال فإن التوبيخ يكون جزاءها «زهره.. أأع عليك.. أؤكدك! تحدثني عما في بنت؟» كاد أن يصغني متكلفاً الغضب لولا أن تظاهر العم بالإستقام. أياك أن تضرب العروس.. دعها تتعلمه ص ٢٣.

ونتيجة لوصول زهرة إلى حالة التمرد الناتج من طبع كليل الصبر والتحمل والسكون على تكرار الإهانات ومطالعتها بالصمت على الرغم من كبر سنها وطبع الكليل هذا قد قاد زهرة إلى مرحلة التحول النفسي والاجتماعي الذي سوف ترتب عليه أحداث الرواية وحدث التغيير الجذري في حياتها. والوصول إلى درجة التمرد والرفض للظن عنه والصريح الذي جرها في البداية إلى التوبيخ وانزعاج زهرة نفسها من هذا التحول المفاجئ في شخصيتها والتي تعد تحمل كما كانت من قبل «ولي.. ماذا جرى لي.. ماذا لم أعد أفكر على كبت غيظي، ماذا حصلت لصمتي، ماذا جرى لعملي ليجرعه لهذا حاسة؟» ص ٢٣ تبدأ الغضب والتمرد باتزان بسيط لم يعمل التمرد بعد بأكدا الشعور بالإسائة القوية من ردة فعل سالم بوزله من أخرى غير زهرة التي نذرت منذ الطفولة وأومت هي نفسها بأنها لن تتزوج غير هي صارت مومض حسد بنات الأعمام لأنها كانت خيار عمها الذي اختارها زوجة لابنه سالم لأنها كانت أفضلهم «اعتزاني هدير عاصف، لقد أضحك عليّ الجليل وساكن من اليوم ولاحقاً مدعاة لسفيرة ونميمة (فرقة) الطرقات.. لا يسعني بعد اليوم أن أظهر نفسي» بعد هذا القطع تعلق حدة الغضب قليلاً على سالم لوجه زهرة العنوية على لسان أهل الجليل فلا تزوجت من نذرت له ولا هي تزوجت من غيره محطني ذلك للحرور العنوية، ملقة بالوهم فلا أنا له ولا أنا لغيره. وهنا تصل حدة الحق منتهاه إذ تظن زهرة كرمها الدين لسالم ولنفسها التي خضعت ومزالت تخضع للوهم «أكرهه، وأكره نفسي الراضعة للوهم حتى الآن».. وكروية فعل قوية لعدة الغضب وإعلان الكرامة ترسم تلك الحدة في تصوير نهاية رحلة جلب لاء من البئر إلى نصب لاء في الخرس وكأنها في ذات الوقت تفرغ حدة الغضب الذي اعتزى رأسها للثقل بالهوان وهاندوة لاء ماء «صببت لاء في الخرس، كانت صورتني على لجين لاء مصيبة وغامضة. أما في للرة فقد كنت امرأة عانساً تدمت الثلاثين مع أن وجهي ما يزال بهجاً مضطرباً وعيناي خضراوان حلوتان» ص ١١.

ولبة للغضب وجب اللغات التي سالم الذي جعل زهرة أضحوكة الجليل تترليج شيئاً فشيئاً مع عملية جلب لاء وتفرغ وهاندوة لاء الملومة في الخرس ويذهب

الحركة فصب لاء «معين على حسب الغضب والتخلص من ثقله في الرأس مثلما هو الشأن في حسب الماء والتف في حمله للتقليل على رأس زهرة. هذا التفرغ اللاشعوري للغضب يصل إلى درجة التناقص على الجليب الرجل وحل ورحلت معه سنوات العمر التي لن تعود وتبلغ درجة التصر على وفاة سالم أن تعزي آياه الذي فقد ابنه مسكين أيها العم... ترى كيف هو العزاء أقمه لابنتك العاني، هل يبكيت ما بقيت ككناك سداً مقيماً محجور العين، تنظر بعزيم الأبوي، مدعيًا اللامبالاة ومتفانيًا بالرجولة»

وفي مشهد الرحلة إلى نژوي ويحكم طبيعة زهرة التمردية ورغبتها في كسر حاجز التفرقة في معاملة الأنثى كخادمة للرجل ومطية له في كل ما يأمر، فإنها في هذا المشهد الوصفي التصويري تشعرب نوع من التشفي والشفامة في رؤية لآنها-صاحب العزة- مذلولاً تحت أقدامها يجر عليها الذي تعمله في حين أن آياه وعمة يعطيان حسانين، وتزداد نغمة السفيرة والاستهزاء بلأنها على أن تصله بأنه ليس أقل من أبناء الملوك في شيء في التلطف الجوازي حول ألبهيم«مسكين يا علي، جيبك الأبيض مضطرب بالسخط الدكن. ولكننا على الأقل للرة الأولى التي أبدي فيها أفضل منك، كانتك وأخوتك محقق الحرية، تسرح في الأرض، تنازل العريم عند الفلج، تواعد وتعود وقمتا شنت، تمام القبوله كل يوم بينما أكون وبقها لأجابه نمانس التنب وأغسل أنية الداء مصلحية الشفس، حتى في الحقل، بالكاد تمت يدك شفرخان الرطب أو تجزأ للقت للبهائم، كل شيء كنت أفعله أنا أو معي أمي التي لا تشكر، تدفك في لتراتح ونبيق كلكتنا نشقى حتى للمساء، ماذا يتفلسف عن أبناء الملوك، والجوازي مكدودات بين يديهم» ص ٢٤ وتزداد نغمة الغرور الذي ليجتاح زهرة نتيجة رؤيتها لأخاها متعياً من جو العر «كم يذل لي أن أرى من مرة انتصاري على أحد من أخوتي، كم مرة لطافوا الغسيل الذي أشعر صهاجا لأعيد غسله مرات بدون شكوى تذكره» ص ٢٩ وتراد زهرة فكرة وصفها في نفسها بالشيطانية حاولت مراراً أن تطردها من تفكيرها لكن كلما لاح لها ذلك الخادم الأسود الذي يعمل في المنزل الذي فضاها فيه قبوله النداء في نژوي نتيجة وصولهم للتأخر «كان الشيطان يعيش من جديد مع مرور الوقت السريع، ولم إلا ولا لكنني لم أعرف العادة من قبل، لم أجزع يوماً في مجرد التفكير بالعصيان، ماذا؟» دون أن أدري تناوالت بعيني تحركات الخادم المرتبكة في لمرر الحاذي لنافتي، تجربة واحدة، ربما تطلق لي فرصة جديدة تماماً، لا.. لا.. ويحي، سيكتلوني، سيذبحوني بالفجر الذي لأمه كل صباح في الدار، وبلي الستر أضمن» ص ٣٠.

وهنا تبدأ حبكة الرواية والتي تحول مجرى الأحداث تجاه زهرة كسحر ناعل للطواف حيث الجمر- وفي الحقيقة هو ليس طوافاً حيث الجمر وإنما هو تطلب وإستراق في غزالة العنوان توحي بمجرى اللامسة البعيدة في حين أن الدلالة الحقيقية تتم عن الإقتراب البعيد عن الحذر واللاوعي لكل ما قد يقع من الضلوع في الجمر وهذا ما أدته الرواية- والتي تتلخص في التفكير في الهروب وترك أهلها يمتزغون في وحل العار والفضيحة التي يبستهم إيماناً بآبتهم الوحيدة تدهام زهرة الفكرة المجنونة بعد أن تركها لآيها وعها وأخوها لأداء صلاة العصر في حماية الخادم الذي يحيي المنزل: إذ أنهم يتهديد «كان الخادم غارقاً في سبات طويل عندما هزت بعصبي. استقام صارخاً فنهزته مرتبة من جثته الضخمة أشش- أهدأ.. لن أخبر سيديك عن نوبك.. يا ربي يا سيدي» ماذا

هناك؟ أقسم لك بأنني لم أنظر إليك أبداً عبر الكوة، صدقيني، لم أقل شيئاً عنه صاحب النزل، ما بالك لا تصدقني؟ ص ٣٢ وبقسم ذلك العبد الفقير الذي تتبجعه خونه أخبرها عن كل ما قاله و ما فعله حتى وإن نفاه فأصرلوه على أنني أثبت ما لم يسأل عنه، فهو قد نظر إلى زهرة من كوة الغرفة و أخبر صاحب النزل عما رآه. و هنا تحاول زهرة أن تستغل خوف الرجل بتوطيف مكرها و خبتها الذي لم يسبق لها و أن تستغله، وبما أن الوضع ملغ و يتطلب من زهرة أن تغفل شيئاً كي تنفذ نفسها من زواج عبدالله فإن الخادم الأسود هو المنفذ بروشه يبيض ببسات أن أنه هو من جلبه إلى النزل على الرغم من سمعته يعرف التي حاول الرجل الأسود أن يبعد زهرة عنه بسهولة ما إذا كان أيوها ما بعد أنها تسأل عنه إذ أنها «بهت ناس، أمك من لمس و أقوى الناس» ص ٣٢. وعوداً لحظة إتخاذ القرار دائماً صعبة قد ترجع صليحها إلى الجراء ما لم يكن ذا عزيمة قوية إذ في تلك اللحظة تتصارع و تتعلم في النفس أفكار شتى لا حد لها و تبدأ لحظة اتخاذ القرار «تسارعت أنفاسي وأنا أطلق العنان لسانتي للتخاذلين خارج النزل، وهي المرة الأولى التي يسرب فيها الجنون إلى حياتي الربية، أشعر بالضياع و الموت يرتجسب بي على جملة الطغرات، بي مزيج من الرعب والحساس، يلغمان وجهي بإثارة غريبة، وتجرت أفعيأ على مولحة العار، لكنني الآن وقد أذهلتني ما مضى من عري متسررا لسراب، لوهم، الآن أجدني متشبثة بأمل ضحل، اليوم يحق لي أن أفلح ما أراه أنا صواباً وعلى أية حال كل الطرق الممكنة أمامي مكتوفة للزمت» ص ٣٣

وتختلط مشاعر الخوف والرغبة بالتمرد إذ أنه مضى من العمر الكثير وقد حانت الفرصة لكي تنفذ ما تبقى من عزمها حتى وإن كان التفتي مؤلماً في الموت، وكان بزهره في هذه اللحظة قد أثبتت مهما كانت فعلتها قد فتحت لها أبواباً من الأمل جديدة. إلا أن الموت هو العسير المحتوم لها. والهروب هو الحل الوحيد لكل حالات اليأس وفقدان الأمل الذي يدهمها بزوليها من عبدالله، وكان لزهره ما سعت إليه فيجدد ما اعتلت سطح المركب المنجى إلى أفريقيا ذلك الأمل المنتظر لم يكن من زهرة سوى أن تلحن صرخة الفرحه والشعور بالحرية لأول مرة وأن لا قيد ولا عادات ولا تقاليد تمنعها ولا رقيب يعد خطاوتها و كأنها تبدأ الحياة من جديد فهي تحقق الآن طموحها وتمردا وكسرها لكل ما حذرته و هي تحقق كذلك حنونها المتعطش إلى التمرد «أحب هذه الحياة، أحب أن أعيش فقط أظفر بلا توقف، أخلق وأرى أكون بأسره تحتي، وأنا للمرة الأولى والأخيرة فوق، لا يمكنني شي، ولا تتعب لجنيتي، وهكذا وكما وعدت نفسي وأمام عيني سلطان نافذ الصبر دونما تردد أو تأخير، أمسكت بيريقي ونزعت عني وبسرعة وريبة رميته في البحر، لم ألتفت إلى ولا إلى أولئك الحمقى المتناقضين» ص ١١٤

و حين تصل زهرة إلى إيداء إيجابها من أن تكون محط أنظار الرجال حتى ولو كانوا ممن هم أقل منها شأناً وحتى لو أبوت سطوها و تدمرها منهم إلا أنها في حقيقة الأمر تشعر بالنشوة تغمرها من الأعماق والرغبة في الانتماء من الذكورة و سلطانها التي طالما عانت منها «ما كان ناقصاً أيضاً أن أبلى معاشق من الجبراء، وإن وُجدت للصرامة فهذا يعجبني، بل يعجبني جداً، سمعته أنا أن أجد أن هناك واحداً على الأقل مستعد لتخطي حاجز اللغوية من أجلي، وأنا أستطيع أن أدوسه بقدمي، أذله فيسقط أمامي صريعاً دون شكوى أو تدمير يذكره ص ١٢٠ ويزداد ارتياح زهرة وشعورها بالزهو والكبرياء حين تتمايل في

مشيتها أمام سليمان الذي يبدي لها إعجاباً واهتماماً مختلفاً لم يبداه أحد من البحارة الذين يعتبرونها منجحة وأما هو فكانت نظراتها ذاتها سمواً غريباً، وكنت أرتاح عندما أمتنع عن نفسي أمامه و لجنس النظر فأراه مهتماً مرتبكاً وتستمر في مكرها اللطف والحياء والخبث الأثوي و وكان يستطع ضغطاً وقتها، كنت أرغب لحظتها بأن أتفهقه ولكنني تأسست وأنا أتجاهل إرتعاشته وضعف سابقه ويرغم ضعف مكانته ومزقلته على ذلك المركب، إلا أنه كلما جنسه كان يبرهر على أفعيته، وأومات خاضعة وبدلطي ضمير غبي يفتني بالمخادعة، ولم أكن خافلة بالغمي الذي أسبغته، كنت فقط أحب أن أراه يخدمني من بؤيق عينه، يركض لاهثاً من أجلي، يماوت سيده من أجلي» ص ١٢٢.

و تكون زهرة هاربة تظلمدأ أوهام الرهبة والشعور الدائم بالندم وتأتيب الضمير على الضلوة اللجنوة والشيطانية التي قامت بها من أجل إنقاذ نفسها وعمرها البائس الذي وضعها فيه أهلها والمجتمع الجبلي بعد وفاة سالم على الرغم من شعور التمرد والغضب الذي يتلها بين حين وآخر، إلا أن زهرة هي حقيقة الأمر ليست راضية عن كل ما قامت به من تمرد وهروب ولكي تدفع الثمن كلها ذلك الكثير من سمعتها وتعرض الرجال لها وهي لم تستكن من الهرب منهم ومن سلطانهم التي طالما حلمت بكسرها إذ ما والوا بطاروتها ويعرضون عليها الزواج فتراها تقول «أيها الرب الرجيم ماذا بي، لماذا لا أعرف طريق الهداية، ولماذا أشرت أن أعيش دوماً أحمل وهماً وألجني السراب، باليوم كما بالأسس سادوس على كل من سيف في دربي، وكما فقدت الأمل الأسس، سافقت اليوم لريثي فلا قوة لي على مولجة أخطائي القديمة ولا قوة لي على الوهم من جديد، ص ١٢٢

ترتفع حدة غضب زهرة من تصرفات سلطان التي حاول فيها إغرامها وإيقاعها في حباله و التقرب إليها في لغة إباحية وأسلوب ترحشي رجولي يحاول فيه لجنذاب زهرة إليه لكي ترافق على الزواج منه و تستمر في طرده خارج غرفها ولم تبده أي اهتمام يذكر، تنصف بداية ترحشه بها حين جاء، إلى قمرتها ليلاً «سمعت طرقه خافتة للغاية على الباب فلظنتها مداعبة ربح، ولكنها عاودت من جديد، ولم أتحرر قيد لحظة، سمعت صرير الباب فانتابني الخوف، من تراه الذي يطال علي في هذا الوقت، أليكون ربيع حراسي الأمين، ومن غيره يجرؤ على الاقتراب من قمرتي، ليتني لم أسس بس المزاج، خفت وقتها من إصدار صوت يفضح سهري المجهن

- عرفت أنك لم تنامي بعد.

- يا ربي! (و لم أستطع النطق، انخرس لسانني و أنا أراه أمامي في وقت ساكن نائم في كل الكائنات عداي و عداه و اللوح الهلندر)

- أكنت تنتظريني؟

- أخرج بسرعة من هنا

- الش، أنفخي صرورك، سيطلقون علينا لقباً لن يعجب في صباح الغد، الخ، ص ١٦١

أنها حادثة غياب سلطان يفتاب زهرة إحصاس هو بين الهز سلطان و التدمر أنه قد يكون قتل نفسه لأنه يجها فهي لا تريد أن يموت، فليكسروا أنه أو ليجدوه ولكن ليس أكثر من هذا، ليس أكثره ١٦٦ فيولجها صالغ بحيرة على سلطان خرج من غرفتها قبل ليلتين من غيابها وإنه ظن أن زهرة امرأة شريفة



ولكنها ككل النساء عبدة الطروس» ص ١٦٧ وهكذا سمعت زهرة بسبب سلطان ومنعت حينها له الموت وما كانت تفعل حتى عرض عليها صانع الزواج منها بلهجة ملبة بالتوسل «أنا ما يصعدك حتى لو كنت لأخطفك معه سلسامك وساتزويك، ولكن لا تصديقي لغوي أبقى كيك الكثيرات وكلهن الآن ذليلات لا، لا يقدرن على نيله أو نيل غيره» ص ١٦٨. وتعلم بعدها أن صالحاً هذا هو الذي ورث بسطان الذي كان يقوم بصفتة عبدة ووقع في يد شيخ قبيلة غاضب كان قد ابتدأ في العام الماضي وعظم أن سلطان قد باع عبداً في بلاد من بلاد العرب وبنا سلطان الغضب الطويل وعلمت زهرة على تطييبه وشغائه، ولكي تنقذ سمعتها من تمليع صالح، وتزوجه غير نادمة وما كانت تعرف طعم السعادة والاستقرار بامتلاكها بيتاً ومزرعة صغيرة وعبداً يعملون في خدمتها وذهبها وملابس كاي عروس جميلة يهضام والتفكير بإنجاب أطفال حتى يخطف الموت منها صالحاً «طعموه بنحجر عادر وهربوا» ص ١٩٢

والرواية في أحداثها المتسلسلة تقرر أن كل ما حدث لزهرة من إيمانات وعقبات ولقيتها بدءاً من التفكير في الهرب ولقاء سلطان مروراً بعبس ووصولاً إلى مقديشو ومن ثم تعرضها للتشيع وسوء الخلق والسمعة الدونية من قبل البحارة وطليقة سلطان وأمه في صور والوفاة اعتبرها سافطة وخليفة لسلطان «إنها السافطة الملقطة وبلفت بك الجرة أن تأتي إلى هنا- يا سرافة الرجال يا سافطة- يا بنت الزنا يا فاجرة- يا عبيدة الأب (يا نثقة)» ص ٩٤ وغضب الأفاقة فيما بعد الذين شنوا ثورة تخريبية ضد الإطباع فأحرقت وتمرت كل ما عملت زهرة على امتلاكه من محاصيل وماشية وخدم. وكانت الخاتمة أن تتزوج زهرة بأفريقي أسود مثملاً فعل سالم من قبل ومثماً بتبئها لها المرأة العجوز لم سلطان ولم لا تتزوجين عبداً من أفريقية إذن؟ ص ١٠٥ وكأنها بذلك قد حصلت العبودية التي حرص أهلها في الجبل على تكرارها وتسميتها لها وإعابة سالم الذي فضل الزواج من أفريقية سوداء ذات أنف أفسط على زهرة ابنة الشيوخ وحتى زهرة نفسها قد اقتنعت في أحيان معينة بأنها أفضل من تلك الأفريقية التي تخرب النسول.

والتحول الجلي الذي حدث في شخصية زهرة خلال تسلسل الأحداث في الرواية يوضح نقاط الموازنة في شخصية زهرة خلال مرحلتين: زهرة قبل الهرب وزهرة بعد الهرب وزهرة نفسها تستغرب من هذا التحول الذي استغمرته بمجرد أن ركت المركب وندأت الرحلة إلى أفريقيا «قرصت نفسي، هل أنا حقاً زهرة الناصبي التي تقبل اللواحي عند الطلح، والدار والبقرات؟» وثقة الغدير وجرة المياه «قصمة العجين» قبل الهروب وجد زهرة شخصية مسالمة ضعيفة/ مطوعة/ لبنة قابلة للكسر/ ليس لها في الخوض مع الرجال شأن/ صورة لدرجة البلاس وفقدان الأمل. وزهرة بعد الهروب تبدو قوية متفردة/ سافطة/ اللسان/ تناقض وحدة وتجادل في كل شيء/ مصادمة مكارفة في طرق لغت انتباه الرجال وشعورها بالغرور والهيبة/ إضطاعية من الطراز الأول في تملكها لبنت ومزرعة ومحاصيل وخدم يسمعون على قضاء حوائجها/ صافية القرار في كل شيء. وذات سلطة أسرة ناعية لا أحد يقوى على مصادتها فيما تريد.

## ٢٠١. لغة الحوار الداخلي وضمير التملك

منذ مقطع هيلدرلين في بداية الرواية وبخضوص صوت التملك فإن القارئ يبدأ في معايشة الحدث الحقيقي للنص السردي إذ أن هذا الصوت ينقل القارئ من

مقطع هيلدرلين المتصصري إلى مقطع التمرد والغضب الذي يدعرك كل ما يتواجد في طريقة «فيلذبك جميعكم للجمع، وهذه الشجيرات البيضاء في هذا العمر الباس، وليذهب سالم والعالم من بعده وجوه إلى التزاور، ولينبري أساليب اللغات المتكررة على الجميع وعلى الصوت الحاضر في النص والعمر الذي أضاعته، وحضور شخصية سالم التي لم تتكشف حقيقة بعد و ما علاقة الصوت الحاضر بسالم والمذا تلج عليه اللغة وعلى من حوله من بعده، نجد ذلك التبرير في «لقد ضاع عمرى عبثاً ضاع في سراب ملو، بالوعود الكاذبة ..» ثم يأتي مرة أخرى صوت النفس الداخلي «لبي حسرات بعد هذا تنفع، ما باليد حيلة» ص ٧، ويقتل النص بقوله استسلامية بانسة ترحي بالعبور وقصر الحياة التي تتكشف فيما بعد حقيقة قولها من خلال سرد الأحداث.

كانت تلك اللغات والشتائم مجرد كابوس جاثم على روح «زهرة» الصوت الحاضر في الرواية والذي أيقظها منذ صباح «ديك أم قيس» الذي اعتاد على الصباح باكراً.

وبالتدريج تلخذ الأحداث طريقها إلى سرد التفاصيل على لسان صوت الحاضر المتمك «صوت زهرة في حديث الضمير الداخلي يصير على تعذيبها وكسر التمرد الذي يبتناها بين الفينة والأخرى من خلال رسم شخصية سالم التمردية فكان يجب على أن أعرف أن ذاك الطفل العنيد للتمرد الذي كان يلعب معي في طفولتي الفائرة لن يرضي بي، وأنه كان سيركض خلف السطح لكانته، نحو امرأة من طراز آخر، مختلف تماماً، ليتني قدرت أن أرفض سالم منذ البداية. ليتني قدرت أن أترجس سيفاً أو يقوط لأتيت له أنتي مرغوبة من كل شباب الطائفة» ص ٨.

ويبدل مسرح الحدث صوت لخر يربط زهرة ويخرجها مما كانت فيه من حديث الضمير الذي يعذبها ويلومها على البقاء على حب سالم الذي تركها ولم يلتفت إليها وهرب ليتزوج امرأة من طراز مختلف. هذا الصوت هو أم زهرة تأمرها بغضب بقايا النوم

«زهرة، قومي يا ابنتي، صلي، ولتبري العجين» ص ٨.

هذا التركيب اللغوي يحمل معنى ذا صيغة دلالية تضي بالوظيفة الاجتماعية الروبوتية لمعركة للجمع العربي (صلي) طاعة الخالق بأداء الصلوات (لتبري العجين) طاعة الولدين بالإصصاع لأوامرهم في خدمة المنزل وخدمة الذكر) وبذلك الوظيفة الدلالية التي تقصر مهمة المرأة على الطاعة في أي أمر كان الحقائق والمنطق- الذكور

يفيق صوت الأم بأداء الأمر لعل بعد مباشرة صوت الضمير مرة أخرى وهو صوت مصاحب لزهرة في خلوتها ووجدتها القاتلة يأتي هذا الصوت من جديد ليؤكد لها أن تكون وظيقتها اليومية منذ الفجر (صلي) وأخيري العجين). ماذا يريد بها سالم؟ دلالة استغفامية استنكارية تعجبية. ما الجديد الذي يمكن أن تضفيه زهرة في حياة من اعتاد التمرد وكسر العادة لكي يرضي عين ليس لديها سوى الصلابة وخبز العجين وخدمة الذكر من إخوانها. «أقمسي يومي في دافرة مكررة، لا جديفها ولا حيلة، هذا للقطرس كان يبحث عن امرأة أخرى» ص ٩. تبرير الضمير الداخلي يقتنع زهرة بأن ما قام به سالم كان طبيعياً في البحث عن أخرى لا تقوم بما تقوم به زهرة ولا تحيا حياة مثلاً امرأة تفعل تتوارد في عقل زهرة الخواطر الشاردة التي تستجوب ضميرها بطيبة سالم

التمردة والمتعصبة في تجريب كل شيء غريب لم يره ولم يسمعه نتيجة الحياة في الجبل الأخضر الواقعة تحت ظروف الحرب والمغزولة عن أية مشاهدات حياتية. صوت سالم يأتيها محترقا صمعتها «أريد أن أرى الكون الأخضر يا زهرة، ماذا بعد الجبل، يقولون بجرا، هل تعرفين البحر يا زهرة؟» ص ٩

حديث النفس الداخلية المتكرر في الرواية يشي بلفة القناتين والندم الذي يبتاع زهرة باستئثار ولا يفجرها من حالة التأنيب إلا صوت خارجي كصوت الأم، الأب، الأخ أو العم ليفرض عليها عملا وروتينيا خلقت لأدله كالأعمال المنزلية وتقديم فروض الطاعة للذكر بدون مناقشة. فحين طرحت مسألة زواج سالم من أفريقية سوداء وموته غرقا، كان البديل لزهره أن تتزوج من شخص يصغرها كثيرا وأكد أبوها أن زهره ستفعل كل ما أقول، منذ متى البينات يقلن ؟ لقد صارت كلام الناس، ص ١٤. فالحجة التي قدمها الأب لفرض أمره أن ابنته أصبحت حديث الناس

ويتردد الحوار داخليا بين زهرة وصغيرها الذي يورثها وينقلها بالأسئلة عما إذا كان شيء ينقص زهرة حتى يتركها سالم ويتزوج بأخري وماذا في تلك حتى يفضلها عليها، «جميلة ولغزير وأطيب وتنجيني لقي تنجيم. ماذا ينقصني؟ نظيفة ومطيعه وأعمل كالحمار بلا كلال»، زهرة في ذلك الحوار بطبيعة البيت التي تربت في بيئة منزلية ليس لها سوى الخدمة ليل نهار دون شكوى ولا كلال ولا ملل تعتقد أن مواصفاته هذه البنت لا شك هي أن لحد ما يمكن أن يرفض الزواج منها لأن المرأة مطلوبة لخدمة الرجل والقيام على راحته وليس من حقها هي أن تتراح أو تمنع أي مهنة أخرى غير خدمة الرجل كما يحدث في الوقت الراهن

وتزداد قيمة تأنيب الصمير خاصة بعد أن تحقق العار لأهل زهرة نتيجة هروبها قبل أيام من العودة من نزوى إلى الجبل لإكمال مراسم العرس وزفافها إلى عبدالله، خوفا شديدا كان يدهام زهرة من احتمالية تكلم العبد الفقير الذي كتم أثناء نومه إذ هو الوحيد الذي يطم بحقيقة هروبها مع سلطان ما وتكلم العبد سيحدهم الذل وسيطأطنون رؤوسهم من الهوان، لقد أخطت العار باناسي، ماذا وأنا العاقلة والزينة؟ له ماذا قررت إلحاق الهوان بعائلتي العربية ذات الكبرياء، لماذا أذا سبب أثرت البلاء مرغوبة تحت سلطة جاهر مشوه أعرفه أنني انتقيت أقرب الطرق إلى الموت، ص ٥٨ وسيعمل أبي مخطولا، وسيتعلم أبي وجهها محنة إلحاق العار بالعائلة، وسينعتني العم وبناته للصلة الفلجيزة، وسيعتني كل من يعرفونني إلى يوم الدين، ص ٦١

وتستمر الرواية في وصف تأنيب الصمير والشعور القاتل بالندم على ما جنته زهرة على أهلها وبصمها وجلبته من سمعة بين الحارة ومما قد يتناقلن فيما بينهم عنها ومما قد يرميها به القدر المجهول «أنا الآن في طريقي لعالم آخر مجهول، ربما يجيئني ويجهطني أعرض أناثلي ندما على برحي داري الصغيرة في الجبل. وصداقة البقرات السمان في الحظيرة، وروبا أفريقي...» وتعاود تستلزل نفسها «لحم الفرح» لقد صرحت عجوزا الآن، أفقر لروية من سرقت حببيبي الوحيد» أو لك يفتح أبواب السعادة ويحلمني كأميرة» ذلك رجع بعيد. ص ٦١ وتعاود من جديد إلى الكون في لغة الحوار وتأنيب الصمير ولغات الغضب المسئلة على سالم وعلته المكره التي جعلها مآثر ضبط وسخرية أمل الجبل وتخرى زهرة حالة حادة وغوية من تأنيب الصمير تهزها من الأعماق بعد أن

أسمعها سلطان الذي لجأت إليه ليساعدها على الهروب كالأما جارجا في شرفها وصمعتها وأتمهها في عرضها لتكونها ابنة شيوخ بها إلهي، أنني أفتخر بكاطي، تعزيني رجفة حادة مقشعة، جسدي بأكله يبدو كأنه يتضخم وكان الشيطان الذي كان يسكنني يتصلل خارجا عني، فاستعديت من جديد حالة الهزال، في رأسي مئات الأفكار الملونة، تبعث نفسها من قير منسية، طلة في ركن قصي، والعيب، والشباب متعالية في كل حذب... لا أريد العودة إلى الدار حيث زفاني الموعود لكن الحلم سرعان ما يتكسر، مقلنا نهائية ورأسيا على أرض الواقع من جديد، ص ٢٨ وتتوجه بخطابها للتندمي والتسري إلى روح سالم الذي جرحها لكل ما هي فيه الآن من ذل ومهانة واحتقار ذاتي «أه يا سالم لو رأيته قبل لحظات، كنت برغم جزعي الذي تعرف، لأخطو خلفك لأرى الحياة، خلف كل هذه المساعات قلت سابقا هناك أيضا أناس يعيشون وينطو لآخر ربما يناسبها أكثر من اللووت، أما الآن فقد عدت للثقة القديمة، من يدري بعد ساعات قليلة سأعود للجبل، وسأدخن كل ثورتني البطالة في حضن البقرات أو سأسدم بها جبهة فت حاملة بحاجة لفورة نشاط، ص ٢٨

وينوع من التوجس والريبة والخوف الشديد من انكشاف أمرها تصف زهرة موقفها تجاه ما لا تكتشف الأمر، فتفتح الخادم ما وعته به من ببسات مقابل أن يقلل فمه ويدع الأمر كله لزهره تتصرف فيه «هو ذا النزل، غد النقود وأقل فلك، إذا قابلتوا دعي الحديث، إياك وفلتات اللسان»، ص ٢٨ ويعاودها من جديد حديث الصمير ماذا لو وجدت لحد من أهلها أو قد عرف بغيابها عن النزل «هل سأجدهم أمامي يخجلهم تترأض غضبا؟ ماذا سيفعلون بي وبالخادم المسكين؟ هه، تماسكت بأعوية، الصنوبر سيوفر على حياة سقيمة بجوار عبود وسخرية العامة، أغضعت عيني توجسا وسملت وأنا لأخطو للداخل أكثر فأكثر، كان النزل صامتا، أترامع يترصدونني؟ تولفت فجأة في منتصف الطريق، يا إلهي كم جيت» ص ٣٩

وكردة فعل لمحبته الشديد فإنها تشعر بالتصلل تدريجيا من السلوية التي وضعت نفسها فيها إذ تأمر الخادم بتفقد المكان قبل دخولها لتأكد من خلوه، و كل منها خرفة أقوى من الآخر

- والهب وتفتد المكان
- هه، ماذا أتأه أذهمني أنت.
- قلت لك أذهب.
- أذهمني أنت! ص ٣٩

وإذا بصوت وقع أقدام بقرب المخل، إذ لا شعوريا تنصرف زهرة هاربة إلى داخل غرفتها «أظلمت سائتي نحو حجرتي و بجوار الباب أصبحت أسمع علي ألقط حركة بداخلها، أترامع يتنظرونني بداخلها، لكن اللقطة صامتة، دفعت الباب يهدهو، ودارت عيني في دهات المكان يتوحس، هل أسمع نفسا خلف الباب، أم هي أنفاسي تخطط على الأمور؟ تمسكت موضع قلبي لثلا تضخمي ضرياته المتسارعة، كنت مبللة عرقا وبشرة وجعي سائلة وملتهبة، ها أنا في منتصف ضرياته متناقضة وجبابة، فلأخطل وليلصم ما يحصل، ص ٣٩ كانت البوليس تعقل في رأس زهرة خشية أن تجد لحد ما ترميها لها في الغرفة بعد أن نجت من مخذل النزل، ولكنها لم تجد لحد ما كانت تهيات وسواس خلفتها من شدة الخوف وفي الوقت الذي لم تجد لحد ما زادت رهبتها من أن أهلها قد عرفوا بغيابها ودلالة

هذا الخوف يشي بطبيعة النفس البشرية التي ترتكب خطأ فادحاً ويسهولة اكتسابه أمام الناس مهما طال الزمن وكذلك زهرة فهي تشعر بأنه حتى لو لم تجد لأحد في انتظارها فإنه لا بد أن يكونوا عرفوا بأمرها و يتربصوا بها شراً «لم يحصل شيء» مما توقع، كان الباب بريئاً مما ألصقت به والفرقة كانت ترحب بصمت. أطلقت نفسها طويلاً. خلعت يرقعي وجلست لحق في وجهي السود رعباً وعلماً، مفامرتي للجنونة انتبهت بالفشل، أنرام ذهبوا للبحث عني» ص ٣٩

وزهرة نفسها تتمتع بما تفعله و أن ما تجرى وراءه سراب وموت، فهي بين الغيبة والأخرى تلوم نفسها مما تتقرفه في صمها وفي أهلها الذين تشمت فيهم الناس «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ماذا بي لا أهدأ؟ لماذا صار بعيني الركض خلف الموت والمستحيل فجأة؟ ماذا بيدي لأرفض وضعي هذا؟ هل أصل صرة ثيابي وأمضي بعيداً؟ إلى أين؟ هل أشتبهت العار في سن الرقار» ص ٤٠ تساولات استنكارية وكأنها تجلد ضميرها الذي أعاد الصمت وتحول في الوقت الذي من المفترض ألا يسمى وراء المحلور.

وبعد أن تقرّر كل شيء وتم شراء العبيد والذهب الذي كان منظره على حد قول زهرة «كأنها لأن يقيم كل ترمد، كأنها لأي امرأة تلعن الطاعة. الآن وهذه الزمة في يدي فقدت الأمل بالغاء الزواج. هذا هو ثمن العيب» ص ٤٤ تتناب زهرة موجهة من الحزن والأسى على ما سوف تكون عليه زهرة بعد زواجها من صمها سناً ومعلمته وهو صغير وتبدأ في موجة التساولات المتتالية دالة على ما تغريها من حيرة وتشنت فكري (الرغبة) في الهرب والظوف على أهلها من (العار) عاطفي (حب سالم والحيرة لول عبدالله ناس على غير ما صورته لها نفسها) واجتماعي (طبيعة معاملتها قبل الزواج كالحمار يعمل ليل نهار لخدمة الرجال ولا يحق لها الشكرى أو ابنة الأصل لا تقول لا وبين معاملة الاهتمام بها كمروسة تلبس كل مطالبها ولا تنه) «هي صدمتي انفعالات شتى، إني تعيسة وحظي مقطوع. ولكنني ربما أكون مخاملة، ربما يكونون أفضل مما صورت لي نفسي» ص ٤٥

وهنا يصدر صوت الضمير الداخلي في دعاء الله بأن يخفف كل هذا عن كاملها وحضور صوت الضمير الداخلي هنا طبيعي جداً إذ أن النفس البشرية إذا ما غضت بالمصائب والنكبات من كل حذب وصوب كاسيل الجارف فإن اللجأ حينها الداء إلى الله العليّ الغدير وسوله ما إذا كان كل هذا اختصاراً منه وابتلاء أم عقاباً وجزاء لشئ اقترفته لنفس ولا يكفر عنه إلا بالابتلاء العظيم، زهرة في هذا المشهد «أترك غاضباً مني يارب؟ أترك لهذا تفضل بي كل هذا؟ ولكنني مبهومة» ص ٤٥ والجملة الأخيرة ترحي استنساكاً وخروجاً سريعاً من حالة التوسل له بأنه حتى لو كان غضب الله على زهرة و ابتلاؤه بكل هذا فإنها مع ذلك مظلومة ومهزومة محققة لا حيلة لها ولا قوة فكيف فوق كل ذلك الظلم يخسف عليها الله وتناهل كل هذه المصائب.

وتستنكر زهرة من نفسها التغير الذي بدا في شخصيتها إذ لم تعد كما كانت بت الأصل والفصل الصامته على كل مهاته والثانية بالطاعة «ماذا لم أهد الفئات القديمة» أرض بالقسم واستكر داري. ما بالي أضع في تحليل كل شيء. لماذا لم أعد بسبعة أفكر في يومي وفي إرضاء العائلة. لماذا تنوتر عروقي في جسدي ويقتز النبض عالياً عندما اكتشف استغفالي. يا إلهي كم يعني أن أكون مختلفة

عن الماضي، وحدي أتعصى العيب. هكذا بعد ثلاثين عاماً من الاقتناع. من التصديق. ماذا يصير لو أنني اكتفيت بقدري، ما الجديد في زواج كهة بغيري، مئات أفرقتا تظنها وبألفيتها. ولكن كيف أصنع ما استنكرت طول عمري. ماذا جد في الأمر بعد ثلاثين عاماً» ص ٨٢

ومن صور «سلاية في المنطقة الشرقية من عمان- تبدأ زهرة الرحلة إلى البعيد للجهول إلى حيث عاش ومات الحبيب الذي من أجله رفضت أية حيلة أخرى، «الطهور البيضاء ببارك الرحلة بأصواتها المتمازجة ونشرة البحر، اليوم أترك عبدالله وعسي والثائرة عاتني، حقاً وفعلاً، اليوم راحة البعيد حيث لا نفو ولا يد تتفائل أدنى حق من حقوقي للتقصية. أمامي مشوار مضيق الرؤية وخلفي كل شيء، يفيض، الأمواج تظهر عند خفوت أصوات المودعين على الرفأ والعوين تحت البراقع يطمسها الدمع، وأخري يسكنها الحقد والغضب» ص ١٠٦

وتدور الأحداث على سطح المركب في طريق الرحلة إلى أفريقيا، وتتجانب النظرات زهرة من الرجال الذين على المركب، «الرجال لا يقبلون وجود حرمة في أماكن صعبة كهذه» ص ١١١ وقد سبق لزهرة أن تعرضت لها من أول خطرة تضلها زهرة بعد أن هربت من الزلز في نزوي يعاونه سلطان ثم استعرت تطاردها في المرات التي تحرك من نزوي «هلا- منج- للضمير- وصولاً إلى صور حيث نالت أشد اللعنات والشتمان التي لم تتعرض لها في حياتها في اللجل «لم يكلفني في حياتي كلها من يفتني بكل هذه الأوصاف الكريمة، كنت عزيزة هناك أكثر، وكأنها يعرفون إنني ابنة ضيق فلا يشحشون عني إلا بالأدب والكياسة» ص ١٢١ موكفي الصديق يحمنني على بلع كل تلك الإهانات المتتالية وسط ناس يسألون عنها» ص ٩٤

وتمر الأحداث في الرواية وتحتل زهرة بظلم صالغ وتعاني الأميين من سلطان الذي لم يكلفه ما فعل بل مددها بأن أخافها قد استدل على مكانها وما هو قائم لأخذ الثأر من زهرة وعاملها مقابل إبعاد أخيها عنها أن يأخذ الزهرة وزميتها وأن يتزوجها. ويهددها تتنازل زهرة عن كل شيء «يا إلهي تمر الأحداث أمام عيني بكل هذه السرعة، زواجي من صالغ وتزلي كل في أيام معدودة، والسعادة واللال والسلطة كلها تتبخّر في لحظات... ويعددا ظننت اللحظة أنني وصلت لقمة الأمان. جاء الماضي ليذكرني بأنني شريفة باتسة وظفرة لا تدوم» ص ١٩٨ ويعاودها من جديد الشعور بالندم على تركها للجل «ليتني ما تركت ما جيلي للسكين، ليتك ألفت عيني بترابك النقي ولحمت فمي، ولكن لا تجلني أسعر بالندم، لست مضطلة والله ما أخطأت يا جيل، ما لأخطأ بحق الأديان السماوية» ص ١٩٩ وبحق الوجود» ص ١٩٩

## ٢.١ لغة التفرقة العنصرية والتحجير

ويستيقظ صوت زهرة ترفض تبرير الضمير الداخلي وتفكّل ذلك الرض في صورة «وعصبية حشرت للصباح في الكوة الصغيرة داخل الجدار. ولكن يصير الضمير على الحضور في هيئة لغات مستمرة وسباب لتلك المرة التي سلبت منها سالم» وماذا جليت له الأفريقية السوداء غير الموت» ص ٩ بهذا الضغط تحاول زهرة أن تخفف من حدة الموقف بأن تورد التركيب الدلالي للوضي بالفرقة العنصرية «الأفريقية السوداء لكي ترضي غريزي الدلالي الذي يؤكد أنه إذا كان سالم قد رفضها لجرد أنه ليس لديها ما تعمل سوى الروتينية اللغة في خدمة البيت فهي في ذلك أفضل من أفريقية سوداء جليت له

الوت الذي هو أشد من روتينية الحياة اليومية. والولفة بإيرادها ذاك اللطع التركيبي الدلالي تؤكد على فكرة سائدة في المجتمع العربي عامة على التصميمات القبلية والعنصرية

وتزداد حدة الغضب والتهمد لتبرير ضمير زهرة الداخلي وإيهام نكصها بأنها أحسن من تلك الأفريقية على الرغم من افتقارها الداخلي بمكن ذلك بدليل هروب سالم وتركها في تركيب لغوي ملئ بظورة الغضب والتهمد ورفض كل شيء وينفاد صبر. دفعني الغضب لأصكب كل ما في الدار من جاز. عندها فقط استجاب اللهب وبدأ في الاحتراق، رسمت النار ظلًا كبيرًا لجسدي للمكوم بقربها. كان الظل بهزئ ويغمق، يحمرك ويمسك، ظل يركبه الغضب، فلما صاحبت العجوز ص ٩

وتنتاب زهرة موجة من الحقد والغيرة السوداء من تلك المرأة الأفريقية التي سلبت منها سالم وحي، أحمل طلك بطن آخر غير بطي، "ع" تزداد درجة ذنب الحظ في قولها "أحس بالفصحة تنكس أنفاسي، أية متعوسة أنا؟" ص ١٢ ويبدو الحوار بين الأب وأبنته في غياب زهرة بشأن رواج سالم من امرأة أفريقية ذات أصول من منطقة وإبري إحدى ولايات المنطقة الشرقية من عمان تبدو المفارقة واضحة في الحوار بين معرفة أن "لا فرق بين الناس إلا بالتقوى وبين العادة والتعارف بين الناس في شؤون التفرقة العنصرية بين الحر والعبد، ترد تلك المفارقة في حوار الأب الذي من المفترض أن يكون القدوة في كل شيء وعلى الأبناء أن يتبعوا خطى أبيهم، ولكن خادمة ترك الحرات من أجل خادمة، ص ١٤. مقولة ذات دلالة استهزامية تعصية والتي تصر على ضرورة التفرقة العنصرية على الرغم من أن الدين لا يعترف بتلك الضرورة إلا بالقدر الذي يقرره التقوى والعمل الصالح

وفي تصوير مشهد السير إلى نوري، تحلل الرواية بالحديث عن "الطوطمة من خلال استحضر شخصية "سلطان" الذي لا يتوانى عن بيع أبيه من أجل البيسة إذ أنه يعمل في تجارة بيع العبيد والسلاح من وإلى أفريقيا. وتواردت في نفس زهرة التساؤلات ما إذا كان هذا الرطب يعرف زوجة سالم في إفريقيا؟ وما إذا كان هو الذي سعى إلى ترحيل سالم إلى هناك. وعلى الرغم من كراهية أهل الحبل لا سيما أهل زهرة لهذا التفرقة المصري إلا أنها لتوجههم بحقيقة أنهم يشترطون العبيد منه ومن غيره ويغفل ما يؤرمه حتى لو كان رد أخيهما بأن "بيع العبيد ممنوع، أنه يسرقهم عنوة ويبيعهم في كل أرجاء الأرض، يجعلهم في ظفار العنود وصبر. وكل مكان" ص ٢٨ وتتكشف لزهرة حقيقة هذا التفرقة الذي أحضر صبور وفداء سالم وبأن له زوجة وفلا

وفي سياق الحديث عن تجارة العبيد يدور الحوار بين زهرة وأخيها فيما يتعلق بشراء لورام العرس، بالمناصفة (والحديث لأح زهرة) اشترى عمك عبيدين آخرين، هنيئًا لك، سيحب بك العبيد من كل جانب. وترد عليه زهرة- فاضحة منطق العبودية مسترجعة مقولة أبيها التي ترى أن لا فرق بين الناس إلا بالتقوى- "عبيد، أم تقل لي أن شراء العبيد محظور؟ ألم يقل أبوك بأننا جميعاً عبيد للرب؟" ص ٤٢

ويبدو الحوار من سلطان- الرطب- وبين زهرة-لحرة- بشأن قضية التفرقة العنصرية إذ تنكس زهرة بأن العبودية انتهت وأن لا فرق بين الحر والعبد في حين يصبر سلطان بأن الأحرار هم الذين أسروا على وجود العبيد لخدمتهم

وقضاء حاجاتها إذ يقول معترضاً على رد زهرة أن التفرقة بين العبد والحر حرام بأنها تؤمن ببعض الكُتُب وتكفر ببعض، إذ كيف لها أن تحرم بيع العبيد وتري في هروبها من الأغراب واختلافها بها ليس حراماً تقولين حرام. ليس حراماً أن تهربي وتساوري مع غريب، لا تعرفينهم؟ إن العبيد هم عبيد مهما حاولنا رفعهم، وإنما هم أهل شأن منا، فلهذه كل عبيد، ص ٧٧

وحيث تصر زهرة على موقفها الرافض للعبودية يولجها بأستلة تقويية ذات أسلوب ساخر ومتعسف من أبيها القبلي رجل الدين، "و أبوات (الطرم) خطيب للسجد (القبلي). ألم يشتر من عبيد النعماء الفاتحة؟ اصمعتي يا حرمه، أنت نفسك لا تعيشين بدون العبيد، من يطبخ في أعراسكم؟ من يقوم بكل ما تتأفون منه، ص ٧٧.

وتمر الحياة بزهرة فشتت كل بيت ليخر فتمتلك مزعة القرنفل ويقوم على خدمتها عبيد صفار وخادمة تقوم بأعمال المنزل الصغير المكون من أربع غرف مؤشحة ومطبخ ومجازة، وتبدأ في ممارسة تجارة القرنفل التي منعت بيعه للسواحليين وفعلت أن تنقله إلى المراكب الأجنبية في المرفأ على الرغم من بعد المسافة التي سوف تحملها الجحيم. هذه الفكرة أثارت حفيظة السواحليين الذين اعتادوا على شراء القرنفل بشمن بنض وقامت على أثرها ثورة الأفرقة ضد الإقطاعيين فأحرقوا مزارع ومحاصيل القرنفل. لقد اشتعلت الحرب وانقض العبيد على سادتهم بغضب حارق، ص ٢٧١ فقد خسرت زهرة كل ما ملكته لكنونها أحد الإقطاعيين الذين أصابهم غضب الأفرقة الفقراء وخسرت ذاك كرامتها وجعلتها تعرض الزواج من النعماء -العبد الأفريقي الأسود- وكان رده عليها بأنها تعترف بالفروق بين العبد والحر وقد تشددت بها مراراً وتكراراً وهو الآن يرفض الاقتراح إذ له فروق الخاصة ولا يرضى أن يتزوج امرأة تتبادله بشعبه، وفي ظروف الحرب وهروب أغلب من كان مع زهرة بمن فيهم منيرة خادمتها الطيبة التي بقيت مع زهرة تقنعها بالهروب وإنقاذ نكصها من غضب الأفرقة وأخيراً تعلن نهاية زهرة بفقدانها كل شيء. ولم يبق لها مكان تهرب إليه أو تأتي فيه سوى أفريقيا التي من أجلها تركت أهلها وجبلها فأين تراها مستذهب ويعاودها حديث الضمير، ولورجعت لبلدي لأخذوني من رأسي وطمروني بالتراب، كنت لأصعب بأنني نجحت في الهرب، لكنني غيبة، ان يقولوا بطة بل سافلة ماتت، والسافلات اللواتي يمن كثيرات، ص ٢٧٩

وعلى الرغم من الرفض الطامع التي تصر زهرة على تأكده تجاه موقفها من التفرقة العنصرية إلا أن مع مرور الزمن وحركية الأحداث التي تلعب حيلاتها لا تتركها بالتعبير والشحول الجذري الصلوط في بيان موقفها من تلك التفرقة للاحظ أن زهرة ذاتها باتت مقتنعة وإن أبنت ما يخالفه وإن العبيد هم مخلوقون لخدمة الأحرار "وبيع أمك يا عبد أنجرت أن تأمر بنت أسياك؟" ص ١٢٥ وتؤكد في موضع آخر قرارة نفسها على أن ما كانت تؤمن به لم يكن سوى شعارات فارغة لا تقوى لا تحقق شيئاً منها "هانا أبدو أمام نفسي بطة متخاذلة، أحمل كفيزي شعارات شتى سمات التمايز العنصرية ولكنها قولية لا يمكن أن تحقق فعلاً، ص ١٠.

وتدفعها الرغبة في الحب بأن تتنازل زهرة ابنة الحسب والنسب- نتيجة ثورة الأفرقة التي فقدت فيها كل ممتلكاتها وتكون نهايتها بأن تتزوج من عبد صغير فلما كانت خاتمة سالم وهما تتنازل عن كل الفروقات التي تعزف بها وتتزوج

يكوزي الصغير عارضة له خدمة أخواته التسعة وأمه العجوز مقابل أن تبقى في أفريقيا.

## ٤.١ لغة الحوار الخارجي

حضور الصوت الخارجي الذي يتجاوز مع زهرة في فرض الأمور خاصة يمثل في حضور صوت الأم لكون أن الأم أقرب إلى ابنتها أكثر من أي شخص آخر قد تتجاوز معه زهرة وكون ذلك المجتمع العربي القبلي يقيم علاقة قوية بين الأم والبيت والقواسم المشتركة بينهما. ولغة الحوار الخارجي مع زهرة لا يعني أن حرية إبداء الرأي للبيت قائمة بين زهرة وأمها وأحققتها في ذلك مع الأم وإنما يؤكد الطاعة المفروضة على زهرة أن تؤديها بدون تردد «منذ متى البنات يقنن لـ»

ص ١٤

- زهرة أمي (الخرس) بالاء.

- أجبل أمي.

في موضع آخر تتولد الأم إلى زهرة لتخبرها لا لتستشيرها بما قرره أبوها بشأن رواحها.

- زهيره .

وبتكتيك (الفلاش باك) تسترجع زهرة حينها أن التودد في مناداة زهرة بصيغة التذكير «زهيرة» شيء ليس على غير المعتاد إذ أن في ذلك التذكير حوادث لها ذكريات أعترت نقاط تحول في حياتها كيوم أبلغتها باختيارها زوجة لسلام «أه واستخدمت اسم الدلال الذي أحب، لم أسمع منذ وقت طويل، ناديتي به ساعة أخبرتني بوجوب انتظاري لسلام، وكיום أصبحت فتاة ناضجة لا يجب عليها أن تقترب من الصبيان» وساعة بلغت الحلم عندما قدمت تصويري للصبيان وحوشاً، فنهتني عن اللعب والركض في الأتربة، علمتني وقتها كيف أتعامل مع الأمر بمنتهى السرعة، كنا نتمسك كمن يخوض في سيرة عار. وكنت وقتها خالفة كثيراً، قلت لها ودموعي تتسرب لعمي

- أمي أنني أدمي..

كنت أظنني سامرت، لكنها أبستمت بهدوء، فقلت تماماً ما نطقه الآن و قالت:

- ما عليك لا تخبري أبداً، ضعي قماشاً نظيفاً وأريبعي في خاصرك.

- أنا خالفة لئلا أمت.

لن نموتى لو امتعت من الصبيان، سيقتلك أموك لو رأت لتعيبن

- ألي أمي؟ وأنا أنمي؟

- أدمي وحزى الفتى يا زهيره، لقد كبرت، ص ١٥

في الحوار السابق نتكشف لنا كيفية تعامل الأمهات بشأن التوعية التربوية فيما يخص التحولات الفيزيولوجية في البنية الجسمية التي يمر بها خاصة جسم البنت وتعرضها للتغيرات التي تصاحب بلوغ مرحلة النمو والاكتمال كالحدوث المهبلي نتيجة لنضج الهرمونات. والأم ذات خلف في مرحلة بلوغ الأولاد إذ التمثل والتكبير لوصولها إلى مستوى الرجولة الحق «عندما بلغ أخوتي الحلم، كانت النظرة مهووسة بالتكبير، نظرة تحمل مئات الزغاريذ، وأخوتي لم يكونوا مغطى الرأس كما كنت، كانوا فخورين، رجال يضرهم أبي يزعم على ظهورهم وتتفاهم أمي بالود والباشاشة» ص ١٦

إذ أن الحوار الدائر بين الأم وزهره يشف عن تخويف الأم لزهرة التي وصلت إلى تلك المرحلة من النضج بأنها قد تموت ما إذا استمرت تلعب مع الصبيان

الذين هم أساس الخطر البنت في هذه الفترة وقد تموت كذلك إذا ما رآها أبوها تلعب كما كانت مع الصبيان فالتركيب على نموتى لو ابتعدت عن الصبيان وتركيب يشي بنفي للوت نفياً مطلقاً إذا ما ارتبطت بالبدن عن اللعب مع الصبيان. إذن فحققت الموت يأتي من جراء اللعب مع الصبيان فقط لا غير دون أن تتطرق الأم إلى حقيقة المرحلة وما هو المفترض على زهرة أن تفعل ما إذا لعبت مع الصبيان وما هو كنه هذه المرحلة العمرية وما قد يحدث مما يودي بها إلى الموت وكيفية المجتمع العربي القبلي وانعدام التوعية التربوية فإن تعامل الآباء والأمهات في تضليل الحقائق هو السائد في تربية الأبناء إذ يصررون على تصوير كل شيء على أنه محظور ومسكر عنه ومن العيب التطرق إليه وضرورة التأميم. وللتأكيد على إثبات حقيقة نفى الموت يأتي تساؤل زهرة الاستكثاري والاستغرابي من إفتاح الأم غير المنطقي «أنا أموت وأنا أنمي؟» وأكثرتها بإيراد الجمل التالية «عرفت أن الأم تستنشر بين البنات، عرفت لماذا كبرت، وعرفت أنها أعرف أكثر عندما لا تكون أمي معي، وأن الأمر ليس عاراً أو موتاً كما صورته لي» ص ١٦.

وتتكس مرة أخرى تساؤل نفسها عن ماهية البحر الذي من أجله تركها سالم وحمل بعيداً. «ما البحر؟؟.. أفذا كل شيء، أفذا هو البحر» استغراب نابع من ردة فعل زهرة تجاه أبيها الذي وجهت إليه تساؤلها عن البحر فلم يكن رده سوى إلى البحر «أه ما صالح وفير، ملي بالسلك» ص ١٠. إجابة تشي بالتضيق والتقليل من قيمة البحر الذي يتشوق سالم لزيته منذ صغره وغرق فيه حين حمل إليه. وتؤكد الرواية على حقيقة يصر عليها المجتمع القروي القبلي أن لا أحقية للبنات أن تلي برأيها في شئون حياتها وأن الرأي الأول والأخير والسلطة التذكيرية «لست شاة.. أنا لست شاة.. نعيم الشاة ويبي التيس، فليس مثلي بأف شاة» ص ١٦. حتى مسألة الهروب إلى الذات الداطلية واللجوء إلى الذات والتفكير مفروض ويعد عيباً «المت التي تسرح تريد زوجاً» ص ١٦ وحتى الصمت من عرق الأم يعد مشيئة للأخلاق «أصمتي، سيسمك أبوك وسيأتي ليهجعف، إيشش...» ص ١٦

لأننا لغة الحوار الخارجي القائم في الرواية بين الأم وزهره يحمل صيغة إيجاب زهرة على قبول الأمر على علاته وما عليها سوى الانصياع لما يقوله أبوها وأخوتها وما يقرراته بشأن حياتها، ففي الرواية نجد دلالة قوية على نية ظلم البنت في إيجابها على الزواج ممن يصغرها سناً إذ تتأكد هذه الدلالة حين تم القرار بزواج زهرة من عبدالله أو عيود ذلك الذي يصغرها بسنوات كثيرة عن جنونها ولم تدرك أفرح كل هذا أم أن أمها تقصد عبدالله آخر. تتجاوز زهرة نفسها باستكثاري شديد ما قرره أبوها: «توقف قلبي عن اللبث فجأة، وأصابعي شال قريب، أعدت حياتها مراراً وشاة استسلمتها في فمي، عيود» هل تقصد الطفل الذي حملته وهو في الثالثة ابن الثمانية عشر ربيعاً؟ هل تزوج؟ «أنلها نطحات أعيداله المصصو» ربما عبدالله آخر من أعاصي، للتزويج لا بأس. ولكن ليس عيود. ص ١٧.

وفي مسار تحرك مجرى الأحداث نحو نقطة التحول في هروب زهرة مع النونخة المصري «سلطان» إلى أفريقي، يدور الحوار الهامس بين الخادم الأسود الذي سوف يدهلها إلى مكان إقامة سلطان وبين زهرة التي تتجاذب في دأخلها دوافع خوف كلالرد يسيطر عليها ورجعة قاتلة من انكشاف أمرها لأهلها وما قد تلاقيه من موت محتم بطمعة خنجر من هذه الخطوة القادمة عليها

وبين شعورها العام بالارعة في انقاذ نفسها

هذا الحوار يحيي ليحظك مجنونة ستدفع زهرة في كلا الأحوال الثمن إذ أنها مطاردة بعامل الزمن القصير الذي لا يد لها أن تصرف فيه بحزم وسرعة وإلا فإنها ستقف في أيد لا ترجع لكل من سولت لها نفسها- وأؤكد على صيغة "سولت" لها وليست له إذ أن المجتمع قائم على السلطة الذكورية- الهروب وإذا ما انكشف أمرها- أظنني لا شمت بسيفك رجالتنا لسلطك لي بالخروج وحدي- والحظة البجونة التي وضعت زهرة نفسها وضعت الخادم الفقير أمامها لم تكن بالحقبة الهبة إذ قد تطير في أعناقهم. وعلى الرغم من خطورة الموقف فإن نوازح زهرة تتصارع داخلها أبعد هذا العمر من الصمت والخضوع تعرض نفسها للقلق والقال وتعرض أهلها للفضيحة وكسر حشمتهم واعتبارهم بين الناس؟؟ ألا يمكن لها بعد هذا العمر أن تتيش بابتة عمرها بصبر ومواصلة للاستسلام التي اعتادت ولكن ماذا يطلب منها أن تحمل فوق ما تحمل ألا يكفي ما أضاعت من عمر في انتظار الحبيب الذي قرر أهلها أنها له وعاشت عمرها تنتظره يشوق ولهة على أمل أن يحقق الأمل الذي زرعه أهلها فيها؟؟ لا يمكن لأي أحد أن يلوم زهرة على فكرة الهروب التي راوتها إذ لم يشأ أحد وضعها- وعلى الرغم من تنفيذها لفكرة الهروب التي لم تكن منها سوى الندم والتشرد- إذ بتمردها فقدت كل شيء- فقدت الحب الذي كان يربوها وفقدت المزرعة ومحاصيل الفرض وكذبت كل ما كانت تدعيه من سيطرة و ملكية و اعترافا بحسها ونسبها

والطمح الأكبر الذي سبقه بعد أن تتحقق لزهره رغبها في الهروب سينالها العبد الفقير الذي بالفعل أظهرت الرواية من خلال تصويره للمصائب التي يقع فيها أنماطهم ضحايا للأعمال التي يقوم بها الأحرار من أولاد الأصول الذين يصيقلون ذرعا بقوانين لاجدهم البالية- و يضيئ العبد ذرعا بزمرة التي تريد توريثه سواء نجحت في تخطيلها أو فشلت فالجزء الأكبر سيقع عليه "سيدتي أنت تريدني توريثي- يا ربي ليس هذا هو الاتجاه الصحيح لذلك الوعد- ص ٣٣ ثم أخيرا بدلها إلى مكان سلطان الاعتاد أن يجده فيه- تلك هي الصفقة التي يقطن فيها سلطان- ستجدينه كالحاجة هناك رجاله ينامون معه أيضا- ليت تغيرين رأيك ونعود للزهر- ص ٣٣ هل سوف ترجع زهرة عن قرارها بعد أن أصلتها فتعبرها إلى اللفق الذي يلهم حقيقة سالم وما إذا كان سوف يعينها على الهروب مثلما أعلن سالما من قبل- لا أظنها تفعل خاصة بعد أن ولجعت العبد بعينه في حين أنها ترتد خوفًا فهي تقدر ولا تستغفم وتقري يذك خوفها في لشمطه على العبد مختلف منه- ويرد عليها بلجاجة تشي بأنه خائف لذلك فهو يقترح عليها إذا كانت تسخر من خوه أن تذهب هي إليه وتتركه يراقب الملك- انهزمي إليه- سأنتظرك هنا

وتأكد حقيقة خوفها الذي يتصحر كيانها في تكرار أدلة اللقي لا... لا... وكأنها منزوعة من سؤلها أن تذهب هي- فيكون ردعا ردة فعل طبيعي للضعافة التي أنزلها العبد على زهرة كيف لها أن تذهب إلى مكان سلطان بنفسها ولا تقوى حتى على المشي إذ هذا قمة البجونة- انذهب و قل له أولا أنني أريد الحديث معه- ثم اتبع معي وربما أنهى حديثي معه- اتعهم- دلالة على شدة الخوف وكان زهرة تتصرف من خارج شعورها ووعيا فهي لا تعي أي جنون قادها إلى هذا الوضع الذي لم تكن تتحلى نفسها يوما فيه- زاد احساسها بالخطر مع تردد الخادم- لكنه

مضى بسرعة متذمرا- وقفت لا أقوى على النظر حولي- لا شك أن الرجال في طريقهم إلى النزل الآن- يجب علي أن أعود أنا لا أقوى على التمدد الأخرق- نعم- نعم- فأعود... ص ٣٤.

ولكن رغبها في كسر حاجز التمدد الذي لجأتها بدأت تعاودها من جديد حقيقة زهرة غير معتمدة على التمدد- وقرارها بالعودة تأكد من ترديد نعم- نعم- فأعود- وكأنا قدر التمدد قد كتب على زهرة أن تبقى ملازمة له حين من بالرجوع فما كان لسلطان إلا أن يدخل مسرح الأحداث بدون سابق إنذار إذ أن الخادم استغل حديث الضمير الداخلي لزهره أنزغها إلى الضمجان مما هي فيه من جنون- ويقطع هنا صوت سلطان مشاعر تأنيب الضمير عن الاستمرار - قال لي ذلك الخادم الأحمق أنك تودين الحديث معي... ص ٣٤ يتأكد حين زهره وربتها من موقف سلطان الذي أشعرا حقيقة الموقف وإن كل ما أقدمت عليه ليس لعب عيال وإنما حقيقة تأكد صدقها من حضور شخصية سلطان- انغمضت بكيتي بعد أن وقعت عياني على الرجل الغريب أمامي- زادتني ميته تحسلا وربتاك- وحيي- لا يشبه هذا الأسمر الجميل أية صورة مما توقعته- وهذا يريكني إلى حد اللوعة وتتجدد زهرة مكانها دون أن تثبت بينت شقة- ويتعجب الرجل من كل الخوف الذي يعترى هذه المرأة التي سعت إلى الوصول عليه ويكرر عليها استغوابه «هل أضطرت» ما بالك تتظنني إلى بكل هذا الخوف يا امرأة- «هذه هي أمي» ص ٣٤ شعور فارس ينتاب زهرة- وودت لو عدت أدراجي بسلام- لو أن الأرض ابتلعتني إلى جولها قبل أن أقال هذا الرجل الخبيث- ص ٣٤.

وتدأ لفة شد الأعصاب والسفرية والنشمت بينات الأصول البيض والجميلات ذوات العين الخضمر وهي لفة تتغير في زهرة حقا شديدا على نفسها التي رمت لها بكل هذه المهادة التي تأتي على لسان حفيد كذا «هل اللفة» ماذا تريدين- بحسب علمي- لم تلتق قديما؟ أليس العبد المحظوظ- ألا يكفيك أنك صرت تراقق جميلات الدنيا في كل مكان- ليت تجد هذا في بلد الفقير-... تكلمي يا حلوة- لماذا تنتفضين؟- لو علمنا مقدمك لنثرنا ماء الفود في السوق- ص ٣٥- وتزداد لفة السفرية حين يدور الحوار بين الطرفين بعد أن أتحفها سلطان برباب من الشماعة فلم تبدأ بد من الرد عليه وطرح ميتغاما «لا وقت عندي جئت في خدمة فيجيبها نفقة المسخرة ما زالت في لفته بهذا تهترين بأكلك- لا أقدم خدمتي إلا نادرا...» و كأنه باللقطة تلك قد أوحى لها أنه لا يعمل بالمجان لخدمة خدام عليه زهرة أن تدفع له ذهبًا جديدا حتى قبل أن يعرف ما هي الخدمة وكأنه على يقين تالم أن الخدمة ليست بالهينة وأن البنة شيوخ مثلها لا تقصده في أمر بسيط لذلك دارت في خلد السالوس كأن تكون هاربة من عار و لا تريد أهدأ أن يكشفه «عروس فارقة من... عار» وترده ناعمة أبدا بلا يندمى في سرد العيوب التي قادتها إليه حاشا لله- أنا أبة عم سالم ابن الشيخ سعيد بن سالم- و ص ٣٥ وأن ما جاء به إلي ليس سوى الرغبة في الرجلين من هنا- ويحين وصول سلطان إذا كانت ابنة شيوخ فهم تهرب إذن «م تهربين وأنت عروس محكرة» من عار سيكشفه العرس- هذا الاحتمال الذي قد يجعل فتاة تهرب ليلة عرسها- وتستنكر عليه زهرة هذا الاحتمال لا... لا- ويريد عليها اليوم ويصارعها بخنوقه ما هي قادمة عليه وما تعرض نفسها- انظري إلى نفسك كيف ترعجن- أنت مرغوبة- ومع هذا تفاعلمين بجياك- ألا تعرفين ماذا يعني غضب الشيوخ- أخذك- مجنون

أنا لأجلب لنفسى اللشقة واللوث؟ ص ٣٢

وتزداد فبرة الاستهزاء والشتم على إسمان سلطان حتى أشعرت زهرة بالمهانة والاحتقار، فحسنت من جديد لحظتها كم أبو حخيرة مقارفة مع جنسه المتغالي، نزة غيار في الضوء، سافتي النديم إلى اليأس، ولعنت كل تلك الأفكار الرديئة بالثأر، كم لخص بالخلج ص ٣٦. ولم يفتخ حضور سلطان من الرواية بعد أن رفض لأخذها معه ومساعدتها على الهرب خوفاً من أهلها الشيوخ بل يزداد حضوره ويتأكد القول الذي قيل عنه بأنه «يبيع أباه من أجل البيسة» وما هو قد جاء بعد أن تسلمت زهرة صرة الذهب من معها يسأوها في الحصول على صرة الذهب كاملة مقابل أن يخلصها من الزواج من عبدالله ويعينها على الهرب

– أين الذهب؟

– ما الذي غير رأيك؟ هل صرت محتاجاً للمال في لحظة؟

– نعم بحاجة ماسة للمال. ص ٤٨

وبحضور سلطان من جديد لحيا في فكرة زهرة الخلطة الشيطانية التي فقت الأصل في تحقيقها بعد أن رأت صرة الذهب التي سلمها لها معها، إذ لم تعد تصدق بأن هذه الفكرة عاودتها بفضل هذا الشيطان للأكبر «أصدق أنني عدت لأخطط للهروب من جديد. يرغم إيماني أنها مغامرة لا تحمل في طياتها غير الموت والعار» ص ٤٨. وهنا يبدأ القرار فالرحيل غداً «أترتين الرجل لم ؟ لا تطولي في الحديث، لا أريد مشاكل من البداية» ص ٤٩. وتحاول زهرة أن تتصلص من حقيقة الهروب بأن تراه سلطان بأنها تشك في ذمته «وحدي لا أريد للوث، لكنني لا أأمن مثلك». وما يضمن لك أن تستولي على ذهبي وتتركيني؟ ص ٥٠

وتبدأ رحلة تقرير المصير الذي سوف تستمر عليه أحداث الرواية إلى الهروب مو للنفذ من وقوع زهرة دالية في أيديهم، ولكن أوثقة زهرة من أن سلطان لن يخذلها ويغير بها؟ على العموم ليس من حل لديها سوى الهرب الليلية، تبدأ الهوليس والقرود في انصراف مشاعر زهرة المختلفة بالصمت للليل وأهلها وهو حين لرحلة لم تبدأ بعد وكأنها على يقين تام بأنها إذا ما بدأتها فلن ترجع وإن تنكس إذ لو حدث ذلك فالوث تنبجتها المصومة «الليل يهزم زحفاً على أنفاسي، في شعور خوف وذب، والشعور الذي لازمني لزم طويل، ما أنا مسكوبة به. ماذا لو كذب الفوخة علي؟ ماذا لو وجد المال الذي يضمن من الأضداد علي؟ أين تكفي للشوار الأخير إلى الجبل؟ أليه ما جاء كنت قد بدأت لأخضع للأمر، ما أنا عدت لحالة الفتر المسمية، الشيطان سكتني وصار يعيت براسي ويرجف يدي. لم أشعر إلا اليوم بالترتاف عظام ساقني من القصيم. قريباً سأهيك لغرط أرتاكي وترقي، أمض لشاقت، أنا لا أستطيع الصلصاك ورسوم مقهري القديم، كم أنتفض توجساً خوفاً، لماذا تأخر القرصان البليغري. ص ٥٦

ويعر للير ويباغت زهرة النعاس، وما كانت حتى شعرت بوزكة بوزكة كانت هي وزكة سلطان التي بدأتها «لعمنة الله علي من وثق بالقصيم» دلالة على تأكيد سلطة الرجل وإن لا مكاناً أو قيمة للمرأة أو هريم. وفي غلة الأمل وبسبابتهم العميق وتكميم الخادم الذي يحرس منزل النزل يتم جر زهرة بأصابع حديدية وفي لحظة تنفوذ المهمة تتراجع زهرة مطلة عدم رغبتها في الهرب وأنها ترجعت عن رأيها ولكن ميعات لسلطان أن يتراجع عن صرة الذهب التي أغرت و أجبرت على تهديد زهرة على الرغم من خوفه ومجازفته بالوث «سار بي في رزاق ضيق مخيف، وقعت عند المنخل مرتدة، و تبعته بالية، لقد وصلت للطريق الذي لا رجعة منه. كان الرزاق طويلاً وكأنه بلا نهاية، رأسي ثقيل وأسير متعثرة

فأرتطم بطلب الصفيغ للترامية على طول النمر وسرعان ما تصدر صوتاً عالياً يثير غيظ مراقبي: أمتي يهدو.. يا ابنة ال... ص ٥٥

## ٥.١ لغة الوصف

لا يخفى عن القارئ أن الرواية تستند على لغة الوصف في تصوير الحياة اليومية للبيت العربي في فترة الرواية من الفجالة التاريخية والاجتماعية من حيث حقيقة التعامل خاصة بين الرجل والمرأة سواء في بين أفراد الأسرة الواحدة أو مع الأقارب والأهل ومع العبيد وكذلك تخر الرواية بوصف تدريجي للحياة اليومية من ناحية تجهيز الطعام وإعداده وتقديمه للذكر والقيام على خدمة وإحضار مستلزمات البيت من الماء والقيام بأعمال الزراعة التي هي محصورة أعينها على المرأة دون الرجل إلا ما لحسن به دياه.

لغة الوصف تلك نوما على سبيل المثال لا الحصر في: «رائحة (الرخال) تعبق في الحوش الرابض أمام الدار، ... وضعت حبيبة الخبز على الحصيرة و غطيتها (بالشت). علي بالخضرة الثانية في مشوار اليوم للكر، وضعت (الهاندوة) على رأسي ومشيت متتالية نحو البئر، كان وحيداً هو أيضاً، عدا من أنشيد هوام ساعرة تطن وجه النهار». ص ١٠

وتتعلق ذلك الحوار اللوني إلى لغة الوصف لتستكمل ما بدأت به «خطرتي ثقيلة و الهاندوة للمثلة على رأسي ترشني برذاذ منخل». ص ١١.

وفي نطاق لغة الوصف، تصف زهرة وعورة الطريق من الجبل إلى نزي في صبية أبيها وعمها (أبو عبد الله) وأخوها علي لشراء الذهب ومستلزمات العرس، في البداية تنتقد زهرة لظواهر الاجتماعية الكاذبة: «للسائات طعاهر سفيفة، فقل ساعت فقط كنت أخدم كالبطل جبهة وذهاباً، أستيقظ فجراً ولا أتوقف أبداً شيء، مضطك أن يرضوني بهذا الدلال الكاذب، أريد يقيناً أن ثلث أيام العرس هو بداية أيدي لعل الحمار في بيت عمي» ص ٣٣

وتمتد لغة الوصف إلى وصف كل من عم زهرة وأبيها ودلالة هذا الوصف يتم من تصوير شخصية كل منهم، إذ تصف زهرة جبروت العم وضعت إرادة الأب في حضور الأخ الأكبر «بدأ عمي مارداً جباراً بجوار أبي فشنل الجسد، ويرغم أنه كبير ولدي بأكثر من أربعة أعمال إلا أنه يبدو أصغر سنناً بوجهه المتفتحن للصومين وبشرته البيضاء المصقولة، و تلك الصبغة الداكنة الرصينة التي يوصي بها شعرياً من نزي من قترينه شباهاً. أما أبي المسكن فهو لا أجد صفل بشرته السمراء المجددة و لا تقيدته الحذاء الرديئة للبقعة على رأسه في طرد منظر الشايب مضني الهامة» ص ٢٢.

و تنتقل الرواية إلى وصف وعورة الطريق الجلي لتقدم لنا صورة واضحة عن الطبيعة الجبلية والمناخ التي يتحملها الناس من أجل حصولهم على المواد الغذائية و بيعهم الصل والمشي التي يربونها في بيوتهم ليبيعها في نزي مقابل شراء حاجاتهم المنزلية وغيرها في تلك الفترة الزمنية «الطريق تنفذ مسكلاً منحدرأ و شديد الوعرة، والبليل يتلأأ في مشبه الحذر متفادياً المصغور الذائنة وشجيرات الشوك. المزارع المنتشرة على سفوح الجبل تبدو من البعيد أصغر بكثير مما تظفر به أصابعها، أما بيوت العاين بأسقفها الفخيلة فقد تدمت متراكبة على بعضها و بانث على سطوحها الشيايب المنتشرة جنباً إلى جنب مع اللحيون وأغراق الربط الملحة بالشمس» و لكي تهدئ زهرة من ثورة التمرد والغضب على الظاهر الناعمة وبوة تمهلها شياق وعورة الطريق الجلي تنقش ويشروح

الاحترام، ص ٧٢. و هنا بدأ الشعور بانحمار النفس والشعور بالمهانة يصيب زهرة بين جماعة البحارة ذوي الرقعة المقلزة.

و ما إن بحث مقديشو تظهر البحارة حتى ارتفعت أصواتهم بالتهليل و التصفيق في حين لم تخلج الفرقة زهرة بل شعرت بالفرقة و الوحدة بين أناس لهم أهل و معارف يستقبلونهم بالأحضان و يفرحون للقائهم على عكس زهرة التي تركت أطلالها هناك «أزاد تكويي في للوضع و الأقدام تمر حولي غير عابئة نكاد دونوسي و تهرسوني تحتها.. كانوا محمرين بالوصول لأشاطهم الأول... و تذكرت تماماً ما كنت أحس به وقتها ذات الشعور الذي أصابني قبل عشرين عاماً أو أكثر. صبية في الطلج بشتاب ترضع بالوحد و البلب، بريئة وسعيد يرشني برذاذ الماء الغلب» ص ١٢٨

و ما إن رسا المركب حتى بدت وفود البحارة في الهبوط لأداء روتين التصحين الذي اعتادوا عليه كلما نزلوا أفريقيا لكي يقوا أنفسهم من وباء السل المنتشر بين الأفارقة. و هنا يظهر التناقض الحاد في شخصية زهرة بين وجودها لفترة طويلة بين رجال أغراب و لاختلاطها بهم طوال فترة الرحلة البحرية ليلاً و نهاراً و بين رفضها التصحين الطبي ليجرد أنها لا تريد كشف ذراعيها للأغراب. و لعل التمسير الوحيد لذلك هو البحث و المنكر الذي أبلغته لسليلان الطلح لكي تثير اهتمامه و تجذبه بخوفها للصطاع «و لم أكن خائفة للبض الذي أسبقته، كنت فقط أحي أن أراه يخدمني من بؤبؤ عينه، يرفض لأماناً من لجلي.. ص ١٢١. و للتأكيد ثيمة الحبث والدماء التي تلبست زهرة لجذب سليلان إليها سؤالها له هل أنت مفروح يا سليلان.. و حين كإن حواه بالنفي و بأنه كإن مندور له أن يفرج ابنة عنه التي طال انتظارها له و حين يست زجرت من أخيه، ولك زهرة تصب نبض سليلان ما إذا كان يريد «فجيبها بالنفي وهو في فرارة نفسه بأنه يريد عليها بالإجابة التي تريدها هي يدور رمة الفقل لدخل زهرة.

و تصف زهرة لحظة وصول اللوكي إلى الرافأ الأفريقي بعد أن تجاوزت الخوف من التصحين بمعاونة سليلان و بعد أن اكتشفت حقيقة سلطان الذي يعمل على تهريب الأسلحة داخل غلب السلك الطلح

و تصل بمره حالة من الإحباط و الشعور بالاحتقار بتذكرها سالم الذي أفرقه البحر و من أجل تنفيذ الهروب كان البحر هو المنفذ لها في نفس الوقت «أ حقيقرة أنا و حقيقرة جداً ربما كما تصور» و لكنه تكويني هكذا عشت و ساعيش، و كأي ناقص.. مخلوق خلق بالتكوين الحيث لا يمكن له أن يغير شيئاً من بدايته. لا يمكن كي أن أصبح خيرة من يوم و ليلة بل حتى في دهر أو في دهور، و ما عشت حتى الآن حقبة إجماع، عمري ثلاثين عاماً، ثلاثين نائحة، و ما أزال فتاة معطاء. تطم يابن عها، يرغم اللوت و الملائة و الشجر، سالم كان يقضي و أنا لا أعيش إلا مع التفتيش.. البحر من جديد يسلمحاته الشاسعة و أماته الغريب، لماذا لم أخافك و لم أغضب منك، و أنت سرقت الأحلام و العمر» ص ١٤٢ و يخالف زهرة دائماً شعور بالخوف من حياة البحر الذي خلف منها الحبيب، فها ترى هل سينتقم منها مثلاً انتقم من سالم الذي ترك أهله و ناسه «أترك يا بحر العصب، تنتقم عني يوماً لاني جلست الغار لانس أو لأنني سئمت من حجير شرف تائر، لا أفكر أن هذه الموجات الشاسعة تعرف شيئاً ربي الحب «وأنها لم عرفت الحب» أنزاني خلقت حافنة بالطرقة» لا أفكر أنني خائبة من الحب، أنا مخلوق مجنون أناني ولكنني منذاًكة بأنني عرفت الحب» ص ١٤٢.

صلابة و علو الجبل الذي عاشت فيه و تستدرك ذلك الشموع في الجبل باستمراره في الحفاظ على الإرث القديم الذي لا يرحم «جميل أنت يا جبل. جميل بكل هذا الكبرياء الرشيق و هذا الطو الشامخ، لكثك مجبول على إرث قديم لا يرحم» ص ٢٤

و الرواية بالفعل تعد مصدراً توثيقياً لظاهر الحياة في الجبل و الماطق الداخلية الحيلية من عمان فهي تسجل طبيعة الحياة اليومية كجلب الماء و غسيل أواني الغداء و اللباس من الطلج و رعي الأغنام و اللامع و بعد أوقات الضلل اليومي تجتمع النساء في بيت إحصان لتناول القهوة أو الفوالاة. و تصور الرواية كذلك مشاهد تطعيم الأطفال ذكورا و إناثا قراة و تجويد و حفظ القرآن الكريم و صورة المعلم الكبير السن الذي يده سوط نادر ما يسلم معه أحد و حين تذكر رهرة المعلم أحمد في سياق دعائنا له أن يخلصها و يرحمها تستحضر ما قد تعلمته من المعلم أحمد في خطابها إلى الله «أه تصاعد القهويين.. فإذا كنت ترجمني فلماذا تزج بي في الهوم» ص ٥ تذكر كذلك شجرة الغاف التي طالما استظلت ظلها الوارف، تصف بدقة تلك الأيام التي رسمت في ذاكرتها «يعزينا الخوف من سوط المعلم كبير السن و زوجته زينة العشاء، في أحضان جزع عم، تشابع قراة المعلم بأنتماء لثلاث نذوق السوط الملائع مجدداً، أما سالم مكان الأصل كعادته، ترتيله حلو مهيب، وله ذاكرة لا تحيب لهذا لم يذق السوط، بينما ضربت على قدمي مثاق لرات، لكني لم أقد على مطي، أحببت القرآن أسفل شجرة الغاف و تعديت العشاء في آخر النهار، أذاك لم يبقوني طويلاً تحت الشجرة» ص ٦

وفي مجال وصف مشاق الرحلة إلى أفريقيا الملحبة باستهجان وجود امرأة بين جماعة رجال يتمازجون فيما بينهم و يتوددون في التقرب إليها كل منهم يحاول لغت انتباه زهرة إليه و التي تشهر يدوع من الارتياح في إثارة اهتمامهم و في تجريبها نوع من المعامرة و الرحيل إلى الجبل «لو أن تنيب يكون القادم مجبولاً.. مستوراً بالجبديد، و كائني في قصص الحوريات، شلفية تبثت عر السعادة» ص ٩

و ترم زهرة بنفسها إلى أصبحت ترى في نفسها قيمة لم ترها من قبل إذ لم يبد أحد من أهل الجبل إعجابه بمره و التفرق في جمالها الذي كان مفتقياً تحت البرقع الأسود الذي لم يكن يشف إلا عر عيون خضراء أما اليوم مالحوه مكتشف أمام الأغراب إذ لا أحد يعرف من هي و من أين أتت و كل ما يعرفونه أنها قريبة لسلطان «أحس بالمار لوجودي و جدي في الموتز الكتظ بأجساد البحارة اللائقة، هكذا خجل يرضع سالي بده و ميالفة لم أقد نعت نفسي بين الرجال.. بالأخص الأغراب.. أفسر بالفرقة و دورا... فقد نما لدي إحساس المرأب، عيون نصف مفتوحة، بنفسي فضيلت سائق الموتز للاحقني بنظره من الرقة للكيرة أمامه» ص ٩

و يتجلى الطريق محادثات تدور بين البحارة و سلطان تلتاق حول زهرة و ما هي صلة القرابة التي تجمعها بها فهي عشية هاربة معه و تنكر الماوضات بين المصاراة و محاولة تفهم حقيقة الرقة الوجودية بينهم و إخلاصها بنظر أتهم «تطيل البحارة الذين كانوا ينهشوني بأعينهم و أنا أمر وسطهم.. انتسوا بنظراتهم، التي لم تكن ما اعتدت، رأسي و جسدي و ملايسي و حتى أطراف قدمي.. نظرات تعرفني قدام نفسي و تطيرني هوجا، معرصة لكل شيء عدا





## ففي معرض المكتشفات الأثرية العمانية أثار عمرها آلاف السنين ترويح حضارة العمانيين

كما ضم المعرض مكتشفات أثرية هامة من سدة الشان تجسد أساليب الإزمان القديمة من خلال جزار فخارية من العطايا والمرققات الجنائزية لبقبور سدة والميسر ويرجع تاريخها للفترة من ٣٠٠ ق.م إلى ٧٩٢.م. وفي سدة عثر على هيكل لجمل صغير تتلى من عنقه قلادة خرزاتها من الزجاج المحار والحجر وهي أشياء تعود إلى العصر الحديدي المتأخر.

كما ضم المعرض مكتشفات أثرية من رمال الشرقية وواي الحواسنة بولاية الخابورة وموقع حنين بمحافظة ظفار، ومكتشفات أثرية من منطقة رأس الحمر بمسقط الذي يمثل موقع حضارة المياد العمان في فترة بداية العصر الحجري الحديث كما توجد في المعرض متفرقات أثرية أخرى لمناطق مختلفة من السلطنة منها موقع رأس البز في الشرقية ومكتشفات أثرية بوادي الجزي وغيرها.

ملاحظة:

كم هو رائع أن يقدم المعرض تلك المكتشفات وكه هو رائع الجهد الطيب الذي بذل لتمامه وانجاحه والوصول به إلى مبتغاه وأن يرى الناس والأفراد المهتمون تاريخهم وأن يطلع دارسو التاريخ على أحوال تلك الحقب الصالحة من التاريخ العماني كمادة للبحث والدراسة

هذا التقدير ربما يفوق إلى سؤال موجه إلى وزارة التراث القومي والثقافة والجهات الحكومية المختصة وكذلك جامعة السلطان قابوس ضرورة وجود متحف لما تم اكتشافه من آثار عمانية مدد مدعيات التنقيب ويكون هذا المتحف مارة استقطاب لكل من يرغب في معرفة تاريخه العماني وحضارته الصاعدة في العراقة والقدم

وكم يفرحنا لو تم أيضا تشكيل فريق تنقيب عماني يرتبط لربطها تلك الجهات المحكومة وبعض الكليات في الجامعات الخاصة التي تدرس التاريخ والحضارات القديمة

(ط.م)

منها حصن بهلا التاريخي وموقع بات الأثري الذي ضمتهما منظمة اليونسكو عامي ١٩٨٧ و ١٩٨٨ ضمن قائمة التراث العالمي كما أن المكتشفات الأثرية من موقع خور دوري في محافظة ظفار الذي يمتد تاريخها من القرن الأول قبل الميلاد وحتى القرن الأول الميلادي وتم في موقع سمهم الكشف عن خمسة نقوش حجرية كتبت بالابجدية العربية الجنوبية لتصف تأسيس المدينة التي بنيت لتأكيد السيطرة على تحارة اللباب حيث إرداد الطلح عليه خلال النصف الثاني من الألف الأولى قبل الميلاد نتيجة استهلاكه المتزايد في بلاد ما بين النهرين وسوريا ومصر وروما واليونان

وهناك مكتشفات تسجل مدافع بوش في محافظة مسقط والتي يرجع تاريخها للألفين الأولى والثانية قبل الميلاد ومدافع الواسط من الألف الثاني قبل الميلاد ويسجل المعرض كذلك عبر مكتشفاته الأثرية لآثار قلعات الإسلاميه أما كثر سناو الذي اكتشف في عام ١٩٧٩ فتتواجد منه في المعرض نقود فضية أقدمها قطع نقدية ساسانية ترجع لعهد هرمز الرابع/ كسرى الثاني كما يظهر المعرض روعة آثار اللابد في محافظة ظفار ومستوطنة صحار التي تعود لفترة ما قبل الإسلام وكذلك مستوطنات بهلا الأثرية.

التاريخ هو الشاهد والشهادة وما قدمه معرض المكتشفات الأثرية العمانية الذي نظمته وزارة التراث القومي والثقافة بالنادي الثقافي في شهر فبراير الماضي هو دليل على عراقة الحضارات التي تعايشت وتفاعلت على الأرض العمانية وتركزت لنا موروثة نعتز ونفتخر به فمن المعصور الحجرية والألف الفاليت قبل الميلاد قدم المعرض نماذج لما تم التنقيب عنه واكتشافه خلال العقود الثلاثة الماضية فالأرض العمانية من أقصاها إلى أقصاها حبل بالكمز الأثري ولا أدل على ذلك من نوع المكتشفات وتعددها وتعدبها إلى كافة مناطق سلطنة عمان هالكشف عن المبيوعات والكوز والصكوكات يمكن أن يقدم المزيد من المعلومات والقراءات الجديدة والمهمة عن التاريخ العماني بدليل أن المعرض لم يحصر المكتشفات من مدافع ومواقع مكان محدد فما أثبتته تلك المكتشفات وهو مؤثر أولي وحقيقي بأن عمان كلها متحف وأن المواقع الأثرية منتشرة في معظم أجزائها وما تم الكشف عنه ليس الا قليلا من كثير اذن المعرض قدم معروضه تلك نماذج أثرية حية تروي حضارة العمانيين عبر تاريخ طويل من العراقة والتفاعلات الحضارية



«مارست الأمور وتقلبتي بي الأحوال وخالطت الأئمة وتقلدت لهم الأعمال وما حصلت منهم على أمر يكبر وما أنا قد بلغت الخامسة والثمانين من العمر وقد أضر بي الشيب وأسأل الله أن يصلح لي ما بقي من عمري كما ستر على ما مضى وأسأله قبول الأعمال وتكفير السيئات».

بهذه الكلمات لخص الشيخ محمد بن شامس البطاشي سيرته الذاتية، التي كرسها لخدمة الإسلام، وكان نبوغه في العلم سلمه لارتقاء سلك القضاء ستين سنة، فلم يفارقه إلا قبل ٤ سنوات من رحيله.

## رحيل صاحب أكبر موسوعة شيعية

### الشيخ محمد بن شامس البطاشي : رحلة معرفية عمرها

من حفظ مائتي بيت من الشعر في اليوم الواحد، حتى انه حفظ ألفية الإمام نور الدين السالمي في الأصول في خمسة أيام، كما كان يحفظ الجزء الواحد من القرآن في اليوم.

كان هذا النبوغ مشكاته للوصول الى نزوى، نهر العلم والعلماء آنذاك، وكان ذلك وهو بعد في الثالثة عشرة، وصاحبه في تلك الرحلة المعرفية أخوه الأكبر أحمد بن شامس، فنبغ فيما درس، فأصبح الإمام الخليلي المعجب بذكائه وفطنته، يجله ويقدمه على الأقران.

وقد سماه الإمام الخليلي بالنسابة، إذ بلغ في علم الأنساب منزلة وعلمًا، فعرف قبائل غمان وبطونها، فلم يسأل عن أحداها إلا وكانت لديه الإجابة.

#### مؤلفات الشيخ

أثرى الشيخ محمد بن شامس البطاشي، المكتبة العمانية، الإسلامية والأبوية، بالعديد من المؤلفات، فكان أن وضع الموسوعة الشعرية الأضخم في تاريخ النظم الإسلامي (مائة ألف وأربعة وعشرون ألفاً من الأبيات)، تناول فيه فروعا وآدابا وفضائل، في التوحيد والتفسير والتاريخ والسير.

وقد فرغ من تلك الموسوعة في ٣ سنوات، كان خلالها لا يتقطع عن مهام عمله، فإذا مر الشهران دون نظم بيت واحد،

في جلساته اليومية كثيرا ما كان يستقبل طلبة العلم والسائلين عن أمور الدين، صباحا ومساء، فكان يومه مدرسة أبوابها مفتوحة، مثلما هو قلبه، للأفواج الراجفة في الاستزادة من علمه بكثير من المسائل... حتى عن طريق الهاتف.

ولم يشأ بعد تقاعده في ١٩٩٦ أن يقطع عادته، فخصص جلسات صباحية ومسائية بالمسجد، مع أبناء قريته المسفاة، الذين توافدوا للاستفادة من ذلك البحر الزاخر بالعلم. ولم يكتف بأن يعمر الأذهان بسيرته، بل عمر الأماكن بما أنشأ من مساجد منها الصرم بالمسفاة، والحيطان والوشل بمطرح.

ولم يشأ إلا أن يظل نبعها للاستفادة حتى بعد رحيله، فترك مكتبة زاخرة بما هو مطبوع ومخطوط، وجعلها وفقا لأبناء الإسلام، لا تورث ولا توهب.

#### ميلاد الشيخ وحياته

ولد الشيخ محمد بن شامس بن خنجر بن شامس بن ناصر بن سيف بن فارس بن كهلان بن خنجر البطاشي في بلدة المسفاة، ولاية قريات في عام ١٣٣٠ للهجرة، وكان رضياعا عندما رحل أبوه، فتعهد عمه المهنا بترتيبه، وأدبه، وأحسنهما. وحفظ القرآن الكريم وهو بعد في الثامنة، وواصل الليل والنهار متعلما، معتمدا على ذاكرة قوية، مكتبته

## مختارات من شعره

\* الدنيا (قالها في سن الرابعة عشرة)  
سأحالف الخلوات في ظلماتها  
وأواصل الأرقال بالأساس  
وأهين هدي في طلب العلا  
حتى أحصل بغيتي ومرادي  
فلهيئا قومي بالدنا إنني امرؤ  
قد بعثتها بخمسا بسوق كساد  
\* الموت (في رثاء الشيخ العزري)  
الموت حتم فما عنه لنا هرب  
ولو تطاولت الأعوام والحقب  
في كل أن وحين تسمعن لقد  
أودى سعيد وعمر زاده العطب  
وهكذا جرت الأقدار لا أحد  
يبقى فقس ما بدا فالعمر منتهب  
\* أول قصائده

يا راثعا باليعملات وغادي  
يطوي المفاوز من ربي ووهاد  
أبلغ بني بطاشن أن محمدا  
ساع إلى كسب العلوم وغادي  
من كان يسعى لاكتساب معيشة  
ويبيت فوق أرائك ووساد  
فأنا إلى طلب المكارم لم أزل  
أسعى بهمة ماجد نفساد.  
\* كلامنا (أرجوزة في النحو)  
كلامنا لفظ مفيد رجا  
كجاز عمار وعمر تكبا  
وهو إلى اسم وفعل قسما  
وحرف معنى نحو عمرو قد سما  
فالاسم بالتكوين والجر والنذا  
ميز وتعريف واستناد بدا  
والفعل بالسين وسوف قد وتا  
قمت وقامت ذون قارين الفتى



## إسلاامية

### تسعون عاما من الاجتهاد

عوضه بنظم ألف بيت في يوم واحد.  
أما (إرشاد الحائر في أحكام الحاج والزائر) فيعد مفتاحا  
معرفيا لكافة أحكام ومسائل الحج والعمرة وما يتعلق بهما،  
وضمنه خلاصة ما يفيد زائر قبر الرسول، صلى الله عليه  
وسلم.

وفي مؤلفه (غاية المأمول في الفروع والأصول)، ذكر  
الشيخ البطاشي أبواب العبادات والمعاملات، ويقع هذا  
المسفر الضخم في تسعة أجزاء، ويعد من أنفع الكتب الفقهية  
في مادته.

وساهم الشيخ البطاشي في تأليف السير، فكان مؤلفه  
(كشف الإصابات في اختلاف الصحابة)، وفيه سيرة الخلفاء  
الراشدين وملوك بني أمية والعباسيين وأئمة الإباضية في  
شمال والمغرب.

وتختلف باقي مؤلفات الشيخ في العناوين والمضامين،  
إلا أنها تأتلف في مقترن على الصوغ المتبحر، وله عدا الكتب  
الفقهية مجموعة الإجابات، وفيها جوابه على ما ورد من  
الخاصة والعامة في كافة المسائل، وله كذلك قصائد في الرثاء  
وغيره عدا رسائل فقهية موجزة وسيرة ذاتية اقتطفنا منها  
مقتنح هذا الموضوع.



## إصدارات غصائية

### زاهر الغفاري أزهار في بئر

ها هي الحقيقة تنزل بين يديك أخيراً:  
ذات يوم كان لأحلامك رائحة  
الأبدية  
أنظر إليك كمن يستعجدي حجارة  
عذراء.

أنا ظلك الذي كان  
مرآتك وقد عكست أزهارك في بئر  
أنا الغريب الآن، كم بكيت عليك،  
على ثمار الليل.  
ومن أجلك، من أجل قدر يشبه جنة  
مسمومة بت لا أقوى على النوم إلا  
على حافة السكين.

زاهر الغفاري في ديوانه الرابع «أزهار في بئر»  
الصادر حديثاً عن منشورات الجمل بألمانيا بشكل  
إضافة حقيقية للشعر للعُماني الجديد وتتمثل هذه  
الإضافة بما حواه هذا الديوان من أسلوب ولغة  
والتنقّاطات ونظفها زاهر الغفاري لصالح النص  
الشعري بأمتياز.

«أزهار في بئر» هذا العنوان الدال بشكل أكثر  
لاقتراحه من كل نصوص الديوان يسكب فيها الغفاري  
رؤاه نحو المكان، أينما يكون، للأصدقاء، الحنين  
والاغتراب. وكما هي عميقة الأبار تلك التي نرى فيها  
مسافة المسافات دون أن ندري هل بها ماء لمسقى  
مسافة الصوت في ترحالنا الأبدى  
«أزهار في بئر»، تأتي بعد انقلاط بيضاءه  
(ماريس ١٩٨٤) الصمت يأتي للاعترافة كراه نيا  
١٩٩١ وعزلة تفيض عن الليل، مسقط ١٩٩٢م

### سما عيسى دم العاشق

كان كل شيء قد مضى  
قبل أن تصغي إلي  
الأرض  
وتعيدي  
لدهشة الطفل الأوى  
الذي

رحل إلى التراب  
وسكن  
ماوى الشمس

وراءه

ترك قلبي

قطرة دم

سكبها

طائر في بئر

بحسب عنه مثلما يبحث الرضيع

عن ثدي أمه

مثلما تبحث النار عن حطب ذكريات

موتى

يهم وحده في الأرض

تبعه امرأة حبلى

بدم الآلهة

في دمه أنشئ

تدفعه إلى الموت

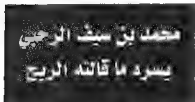
قلوبهم معك

وسوفهم

عليك

سما عيسى في ديوانه الخامس «دم العاشق»  
الصادر بسقط حديثاً بواسطة مسيرته الشعرية بوعاء  
خاص لصوته الشعري الذي تميز به عن غيره، منذ  
ديوانه الأول «منحلة على عابدين الغرارة» وما تلاه

صفحة) تحتفظ للكاتب بسعيه نحو تسيج لغوي يقوّل لغة الشعر سرّاً (حيث تتناثر مسارات خيام الشعر والرائحين، وتجتلي ولادات غير آمنة للألمين، أتحرّك بين المسارات وتبدو لي الولادات، وأنا مغلف بالحيرة في الكسولة التي أعيش فيها، هاربا من الحياة، وباحتها عنها، وكأني أعيش لحظة في بحر الظلمات، يمتزج فيها الحب بالموت وتتماقق فيها رغبة الحياة بالأبحار إلى الأعماق... الرواية ص ١٩). كما تجسد الرواية - في الآن ذاته، رحل الكاتب عبر فضاءات مكانية عديدة، تنعكس شموها في وجوه الشخصيات والسنتهم - عبر ١٥ فصلاً تقيم محيط العمل.



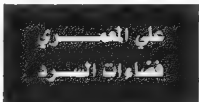
منذ صدور مجموعته بوابات المدينة، والكاتب محمد بن سيف الرجي يوزع قلمه بين فضاءات الكتابة السردية العديدة، نقرأ له المقال، ونشاهد له المسرح وأخيراً يجمع بين دفتي كتاب مجموعة قصصية جديدة. الكتاب الذي يحمل عنوان «ما قالته الريح»، ويصدر عن دار الشروق، بغلاف الفنان العماني حسين عبيد يقع في تلك المنطقة التي يراوح الكاتب فيها ذاته المبدعة، كيف؟ في «الحكاية المقابر» سترى ذلك الجنوح الهائل للسوار (المسرحي)، أما في «مجرد ملاحظة» فالجنوح أشد «الكارثة» هي مسرحية كاملة بمشاهد مكتلمة في «الحكاية» اختزال الليالي، ألف حرف وحرف تشدّد بقوة نحو تخوم المقال، الذي اعتاد تقديمه بزاوية أسبوعية، في باقي (قصص) المجموعة وعددها ١٦، يتأرجح المبدع بين تلك المواقف، نأرجح الأضيلة التي ينثرها ضوء شمع لايزال يراقص - يتأرجح بين الغفوت والقوة تداعيه الريح، فيسرد لنا بعض ما قالته.



بالأفراد، كما نراه في الولد، والأمان العامة، أو وهم يحفظون بالسيارة النبوية في أداء لحظاتي ولحظاتي مهيب ورقصات معبرة، تماماً كما في حلقات الزفاف التقليدية.

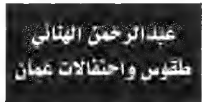
تجربة للمصور الجارح عبدالرحمن الهنائي تحمل الكثير من الخصوصية، بصيرة ضوئية ترقق وتسجل وتكشف عن الجيد والقديم معاً، معبراً فيها عن الهوية العمانية الآنية.

حمل عبدالرحمن الهنائي على كاليوريس الفنون من الكلية الأمريكية للفنون التطبيقية، أطلنطا، جورجيا، ويرأس حالياً قسم التصوير من مركز تقنية التعليم بجامعة السلطان قابوس، وقد حلز العديد من الجوائز.



بعد مجموعاته القصصية الأربع: أيام الرعد عش رجباً (١٩٩٢)، مفاجأة الأحي (١٩٩٣)، سفينة الخريف الخلاسية (١٩٩٥)، وأسفار دملج الوهم (١٩٩٧) - يعود علي المعمرى إلى فضاءات السرد بروايته الجديدة: فضاءات الرغبة الأخيرة، والتي صدرت عن دار (شرقيات) بالقاهرة. الرواية (١٨٦

من دواوين ونثرية بفيجية ماء ودماء لجسد الخرافة، ودمني سلات الليل، تبقى المهوم إن تعددت ولحده لدى الشاعر محافظاً على تماسك علاقته بها مع إثراء مكثف للتجربة للعيشية والشعرية وبهذا فدواوين سماء عيسى لخصصة في عاياتها القصوى تجوس في تشظيات الألم الإنساني وفي مفارقة العيش والحياة والهم والطلي والإنساني إن فالشعرية/ الغامرة الشعرية لدى سماء مفارقة مثيرة كما قلنا - تميزها بكم في استمرارية النبع الشعري في المعطاء التواصل للقصيدة الجديدة في عُمان



بعين لا تعوزها التجربة، وعبر أكثر من ٢٠٠ صورة ملونة، يقدم لنا للمصور العماني عبدالرحمن بن علي الهنائي رؤيته في كتاب مصور صدر عن دار جارت للنشر البريطانية، تلك الرؤية التي تفيض بها لحوته الذاكرة العمانية عبر المصور، وتناقل في طقوسها واحتفالاتها الدينية والوطنية والتقليدية ورغم أن الكتاب / فأيوم Celebrations of Oman Gennies and Celebrations of Oman فأيوم تلك الخاصة شامد على الحياة العمانية بشكل عام إلا أنه لا يغفل تلك الخاصة



## معرض مسقط الدولي الخامس للكتاب

مليون مصلوب قدمها ٣٧٠ ناشراً

هاني نديم بحبح\*

عن القراييدي وسابقاً لحيط الابادي ولسان ابن منظور. كما كان لركن الاعلام دور بارز في التعريف بالسلطة عبر عدد من الاصدارات. وأقيم على شاطئ المعرض العديد من السنوات والمحاضرات العلمية والثقافية.

كما حضر العديد من الكتاب والأدباء، وقعوا على اخر اصداراتهم. الشعراء مانع سعيد العتيبة ومليحة الفوري والأشيرة نوف بنت بدر آل سعيد وغيرهم، وقد حظيت لمسية الدكتور العتيبة بمحور كبير

ولم يفت الزائر الوقوف على اصدارات كبرى دور النشر في العالم والعالم العربي كالمطبعة المصرية العامة للكتاب ودور الأدب واتحاد كتاب فلسطين وليبيا المشاركين لأول مرة.

وأود الإشارة لدور يميني عن تحقيق مثل هذه المعارض غالياتها! ألا وهو تجاؤز العديد من الكتب والأدباء القطرية في اصداراتهم أذكر على سبيل المثال لا الحصر ديوان الشاعر العراقي أمل الجبوري «كذلك هذا الجسد» عن دار الساقي اللبنانية، ورواية «الشيء» لخليل النعيمي الأديب السوري عن دار قجيل «لأنباء». والمجموعة القصصية للقصص المعاني سليمان المعمر «ديماً لأته رجل مهزوم» عن دار الانتشار العربي «لبنان».

من أوداتهم فتوح رائحة الورق الطلج- أولئك الخارجين من افتتاح معرض مسقط الدولي الخامس للكتاب- في أيديهم كنوزهم، في أعينهم بريق نصر واستعلاء يرمقون كل متأخر بها وكأنهم اقتسموا غنائم الفرسان وخلفوا لمن أقدمهم التأخير والكسل. قبض ربح!

صباح الأربعاء ٢٠٠٠/٢/٢٠م افتتح صاحب السمو السيد فيصل بن علي آل سعيد وزير التراث القومي والثقافة بحضور معالي وزير الاعلام عبدالعزيز بن جعد الرواس ورئيس لجنة معرض مسقط الدولي الخامس للكتاب، فعاليات معرض الكتاب والذي امتد حتى اليوم العاشر من الشهر ذاته.

بغريزة الفائر والالتظيم للهبب الذي تعدى سقطات البدايات في دورته الخامسة يسهل على الزائر التبول في أجنحة المعرض دونما تردد وبحيرة على مفارق الطرق! إذ يحتل جناح سلطنة عمان- الدولة الضيفة- مساحة ضخمة مشاركة به كبرى دور النشر فيها والمكتبات بعشرات الآلاف من المتعاونين كما يلفت النظر ركن وزارة التراث القومي والثقافة، خاصة وانها طبعت هذه السنة مخلوطة العلامة المورخ المغربي سلمة بن مسلم العوتبي الصغدري «معجم الاباء» والذي يعتبر تاريخياً ثاني معجم بعد

الياس، ولا نقول اليونس، الذي يلون كلمات محمد بن سيف الرحبي، يجعلنا نطرح السؤال المر نفسه، قيم كل هذا الحزن، الذي لا تعفينا منه سوي تلك اللحظة الشاردة للسخرية التي ينثرها الكاتب بين لحظة وأخرى، لترسم بعض سحابة تخفي شمس الكآبة.. حيناً. وقد أصدر الكاتب (احتمالات)، وهو مجموعة نصوص ومقالات نشرها متفرقة، تؤكد حضوره في زاوية النقد اليومية للإبداع ومتابعته له. في مجموعته الأولى يطرح الكاتب



سليمان المعمرى عبر نصوصه القصصية العشرة الحزن في ثوب جديد، فيعلن البكاء على من أضاءوا أسماءهم، ويرثي لحظة الشعر التي لن تأتي، ويأسى لحزن الدودة حين تفقد الذاكرة.. رغم تأكيديه في أحد عناوين قصصه أن: لا شيء يدعو للحزن.

في نصوص سليمان المعمرى تتجدد أيام الرجل المهزوم مجددة معها الاحباطات اليومية المعاشة، ويهرب لنا في شتاي السرد مسوره الكاريكاتورية التي يخورم بها النص! «استيقظت، فاستيقظت أرث من العقد وركام من الغيبات. كنت ما أزال على السمرير حين لطمتني الأيام المعلقة على الحائط.. السابع والعشرون من نيسان.. هم يذكرون هذا اليوم الذي يستند لتدشين نفسه ضمن قائمة الأيام التي تحفر قبوري!.. واجابة المعمرى ص ٦٣»

\* كاتب من سوريا يقدم في مسقط

## دراسات تطبيقية وندوات شعرية

### ندوة الأدب العماني الأولى بالجامعة

محمد بن سيف الرحيبي \*

نظمت جامعة السلطان قابوس أواخر شهر فبراير الماضي ندوة الأدب العماني الأولى بمشاركة باحثين من داخل السلطنة وخارجها واستمرت الندوة أربعة أيام خصصت الفترات الصباحية منها لتقديم البحوث المشاركة في الندوة بينما بقيت الجلسات المسائية مفتوحة للشعر بشقيه الفصيح والنبطي.

وبعد حفل الافتتاح الذي راعه معالي السيد عبدالله بن حمد البوسعيدى رئيس الرقابة المالية للدولة بدأ الباحثون في تقديم أوراقهم البحثية وخصص لكل باحث ربع ساعة لتقديم ورقته وبعد انتهاء كل بحوث الجلسة يفتح الباب أمام الحضور للنقاش وطرح الأسئلة.

ظهرت لتحديد مدلول وضع تلك التسميات التي قبل عنها الكثير.

ولختم الدكتور حواس بري بحوث الجلسة الأولى ببحث حول مصادر أبي سرور الثقافية وأثر ذلك على خطه الشعري مستشهدا بالأمثلة من شعر أبو سرور ومن تلك المصادر القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والمطويات الاجتماعية.

أدار الجلسة الأولى الدكتور لحمد درويش مستشار رئيس جامعة السلطان قابوس للشؤون الثقافية والإعلامية. وفي مساء اليوم الأول غصت قاعة للندوات بالجامعة بالحضور الكبير لأسمية الشعر الفصيح التي شارك فيها الشعراء عمر محروس ومحمد الشحي وهاشمية الموسوي وغصن العبري إضافة إلى مشاركات من داخل الجامعة.

وتواصل اليوم الثاني من الندوة مع الشعر كحالة عمانية خاصة عبر جلسة أدارها الدكتور علي لحمد مذكر عميد كلية التربية، وبدأها الباحث الدكتور حسام الدين الخطيب

قدم الدكتور إبراهيم السعافين ورقته الأولى حول بنية القصيدة الكلاسيكية في الشعر العماني موضعا سمات هذه البنية ومدلولاتها على القصيدة العمانية في جانبها التقليدي فيما أشار الدكتور ثابت الالوسي إلى البني الأسلوبية في الشعر العماني المعاصر وتطرق إلى بعض النماذج التي اختارها للحديث حول مدلولات ورقته.

وقدم الدكتور لحمد كشك رئيس قسم اللغة العربية بالجامعة سابقا ورقة دارت حول للورث اللغوي وحركته في شعر النبهاني متداخلا مع تقنيات اللغة ودلالاتها الصرفية متتبعا سمات ذلك على شعر سليمان النبهاني وتكرار تلك السمات في معظم قصائده.

ومن السلطنة قدم المهندس الشاعر سعيد بن محمد الصلاوي ورقة بعنوان عُمان في منظور الدلالات الأدبية أوضح فيها الأنبيات التي تطرقت إلى ذكر عُمان قديما ودلالات تلك التسميات مجان ومزين، وعبر ورقته تطرق إلى العديد من الإشكاليات التي

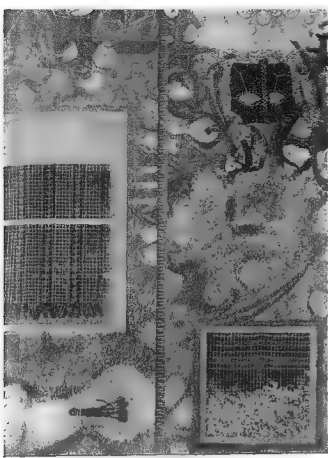
\* كاتب من سلطنة عمان.

ببحث حمل عنوان حالة شعرية في إطار عربي وعامي (سيف الرحيبي نموذجاً) تطرق إلى مشوار سيف الرحيبي مع القصيدة الحديثة لغة وكتابة فيما تحدث الدكتور حمدي بدر الدين عن أثر الإسلام في الشعر العماني وهو نفس المحلل الذي قدمه بعد ذلك الباحث محمد بن سعيد للمعري حول السمة الإسلامية في الأدب العماني وتطرق الباحثان إلى تأثير المجتمع الإسلامي والنشأة الدينية لكثير من الكتاب والشعراء على مسارهم الشعري.

وقدم الدكتور محمد جمال صقر بحثا بعنوان الثقافة الموحدة المقيدة وكلماتها في الشعر العماني ولختمت الجلسة الباحث العماني شبر بن شرف الموسوي ببحث عن الشعر العماني في كتابات النقاد العرب وأثار بحثه العديد من التساؤلات حول التسميات التي أصدرها.

وفي الجلسة الثانية من صباح اليوم الثاني للندوة قدم الدكتور وليد لخلصا دراسة في مخطوطة عمانية (أيضاً نظم السلوك إلى حضارات ملك للون) فيما قدم الدكتور محمد قاسم بوحصام قراءة في كتاب اللواح الخروسي سالم بن غسان جاءت كدراسة نقدية لهذا الديوان عبر أكثر من منحنى، وتواصل مع الشعر قدم الدكتور محمد صالحة رؤية حول الاتهامات الفنية في الشعر العماني بينما قدم الباحث سعيد العيسائي ورقة بعنوان الضغوط الأدبي العماني بين التحقيق والنشر، وأدار هذه الجلسة محمد بن سالم اللعضي.

وفي مساء قدم الكتابان العمانيان سالم الحميدي ومحمود الرحيبي رؤية نقدية في قصص طلبة جامعة السلطان قابوس وكليات المعلمين والمعلمات وأدار هذه الجلسة الدكتور خليل الشيع رئيس قسم اللغة العربية بجامعة السلطان قابوس.



## شعرية اللحظات

### نوري الراوي

لقد تسكن المدينة في قلوب الناس، رغم تناقضاتها الحادة وتناقضاتها الحميمة. غير أن المدينة العجيبة التي أبدعها الفنان موسى عمر ضمن قوانينه العقوية الخاصة، تسكن عالماً رؤيويًا، تتشكل على مفترقاته اعترافات المشاهدين وجاراتهم الصامتة، فيما تمنحهم الدواخل فرصة التخنس في فضاء آخر يقرضه حق الانفتاح والامتداد خلف (عالم المرايا) حيث تتوزع صوره وأشكاله المتناثرة على مساحة حدسية واسعة من الصعب تمثيلها أو تقليدها، لأنها تتمثل في كينونة هي أقرب إلى جوانب الحب منها إلى أي شيء آخر.

غير أن ما لا تراه العين في هذه المشاهد، ليس إلا تلك الانعكاسات الأولى للمفطرة الإنسانية التي اعترف بها الفن الحديث وضمها إلى مكتشفاته الجديدة، ثم أحلها المقام الأعلى من سلم الأولويات سواء بسواء مع المبتدعات العقوية للحفولة.

رئيس رابطة نقاد الفن التشكيلي في العراق

ولتختمت البحوث في اليوم الثالث لهذه الندوة عبر جلستين صباحيتين قدم في الأولى الأستاذ جمال الخيطاني رؤية من الأدب العماني القديم وقدم الدكتور سمير هيكل بحثاً عن القصة القصيرة في عمان تصورها في عصر النهضة فيما تطرق محمد علي جواد في بحثه لأدب الشباب في سلطنة عمان (روايتا أحمد الناصري نموذجاً) كما قدم الدكتور سيد صادق وقات نقدية من الدراما العمانية مركزاً على المسرح وبداياته. وكانت الجلسة السادسة أسخن الجلسات بما لحوته من نقاشات وأسئلة ومدخلات بدأها يوسف الشاروني ببحث حول محاور الرواية العمانية وقدم الدكتور خليل الشيخ قراءة في سيرة ذاتية في الأدب العماني ولختار ديوان سيف الرحبي منازل الخطوة الأولى نموذجاً أما صالح بن محمد الفهدي فقدم رؤية حول واقع وأفاق المسرح العماني وتطلعاته وقدم الشيخ سالم العبري قراءة في الأدب العماني خلال عام ٩٨ على صفحات جريدتي عمان والوطن ولتختم البحوث محمد بن سيف الرحبي ببحث حول النقد الصحفي وأهميته في المسيرة الأدبية العمانية والتساؤلات التي دارت حوله.

وفي المساء كان الشعر النبطي حاضراً بقوة وتجلّى ذلك في الجمهور الكبير الذي ملأ قاعة للامتمرات بالجامعة وشارك فيه الشعراء محمد البريكي وخالد المعني وعلوي باعمر وصالح السندي وصالحه اللخيني وخالد الطوي.

واختتمت الجامعة بالمشاركين في اليوم الأخير (الثلاثاء ٢٩ فبراير) وتم خلال حفل الختام قراءة توصيات الندوة والتي عكست طموحات المشاركين من أجل ندوة أكثر فاعلية في الأتي من الندوات.



## موسى عمر

ساهم بشكل متساوٍ في العديد من الفعاليات والمناسبات الفنية مثل المهرجانات والتجاربيات والمهرجانات في باريس وأمريكا وإيطاليا والصين والقاهرة وبجناحيه والشارقة ولندن وبريطانيا وإسبانيا ولبنان وتركيا وبنين وهولندا والمكسيك والمكسيك وتايلاند وإستونيا وبوسنيا والخليج العربي... كانت الفعاليات العديدة من صنع يد الفنان ومساهماته الفعالية والتي كان آخرها في المعرض الوطني للفنون والجرافيك بمناسبة أوليفر عيسى بلسر في أواخر الأول ١٩٩٨ في لندن خلال المعرض الفني من المعرض السنوي للجمعية العامة للفنون التشكيلية ١٩٩٩ كما أجرى جولة فنية في معرض ٢٥ فبراير دولة الكويت ١٩٩٨ كما أجرى جولة فنية في المعرض السنوي للجمعية العامة للفنون التشكيلية ١٩٩٦ (البحرين) والتي في معرض جوارب لستة دولة العرب في عام ١٩٩٧ وأجرى لترك الأول في معرض التعاون للفنانين دولة لبنان عام ١٩٩٥ وهو عضو في العديد من المؤسسات الفنية في المنطقة وخارجها: للرابطة الدولية للفنون التشكيلية (أمويستو) وعصبة الجامعة الصاعدة للفنون التشكيلية ومرسم الشباب والنادي الثقافي وشركه في معظم المحطات الداخلية والخارجية مع كبار الفنانين، وانضم استحدثت بعض أعماله في أطلال المحلات للناسخ والداوين الأتمة وله العديد من اللقطات داخل وخارج المنطقة.

وهكذا نجد أن الفنان حينما يصبح وحيدا أمام موديله الداخلي، فإنه سيختار بحرية مطلقة ما شاء من طلائع ورموز وبني وتأليفات شكلانية دونما احتساب لأيا قاعدة يمكن ارتئانها بوجود معياري سابق، وهذا يعني بأنه قد أصبح كلا موحدا مع نموذجه الماورائي دون افتقار لقماعيته بالأنما..

وكضرورة لهذه الرؤية، أصبح الفنان يمتلك طاقته الاستثنائية في استدعاء أحلامه الذكورية الماضية، كما أصبح قادرا على فرض موقفه التقائي على الرسم أيضا، وهو ما قاده في النهاية إلى استدراج تلك الرواسب الغامضة في لغة التشكيل إلى سطح الرؤية البصرية وإيصاها المساحات أمام تدفق الألوان وتعامد الخطوط ليحقق بذلك إعلاء فعل الحس على معاليله العقلاني، حيث يحل الرسم كطاقة توصيل جمالية مثلى محل الشعور ليس كشاهد على ما رأى، بل كمتنبئ لما كان فيه قبل أن يولد حافز الفن في الذات. فيما يكون الفعل الفني غير مترافق مع سيئة من سيئاته، وهي تحويل الفنان من نبوي ينشر به التلباني على يبعدين من سطح أبيض إلى ناسخ مراثيات. وهو إذ يفعل ذلك، فإنه يقوم من جانبه بإزالة الكثافات اللونية عن وجه يختفي في الأعماق،

ليجعل منه حركة جوانية مؤثرة تتجه في خط تناغمي متسام إلى الأعلى، حيث جدران المدينة البيضاء بانتظار الفن ليجعل منها بساطا حواريا للألوان. لا مساحات محددة في جداريات الفنان موسى عمر، فالامتداد هو نفسه مؤلف من رؤى. ونحن ما نزال ندور في فلك من قدرات التشكيل التي سرعان ما نكتشف بأن ما فيها هو إحياء بوجود رابط جوهري بالزمان، لذلك فإن ظهور هذا النمط البصري في جداريات (القضية) لا يمثل تكاملا عند الرقم الرابع من التسلسل، وإنما في الجدار الأخير لمدينته المقترضة، وهو في هذه الحال، لن يجد ضيرا إذا ما شاركته في إتمامها ريشات مجموعة من الأطفال؛ إن الانتقال بين هذه المراحل التي تقيها تجربة الفنان موسى، يمكن أن يشكل تأكيدات لضمور القصديات الواعية في طريقة بناء الرموز البصرية وتحويلها إلى عالم يعتمد على الاستنتاج والملاحظة، حيث يبدأ الضوء المنبثق من عممة التوترات وظلمة الحلول البعيدة، وتشتبك الموجدودات في إنجاز لوحات ونوافذ رؤية مجازية يعلقها الفنان بانتظام في قضاء الإيهام، ليعتد إلى ذهن المتلقي قبل عينيه، ما يدور في دواخل نفسه من انكشافات تفصح عن سعة عالمه الداخلي المشحون بالصور والرؤى والأحلام.

## حول مستقبل الحركة التشكيلية في السلطنة

مسقط - مستقبل أرواح العالم

أشرف أبو الزيد \*

تستقبل السلطنة بين وقت وآخر فنانيين من كل أنحاء العالم يمثلون اتجاهات ومدارس جد مختلفة، في هذا الملف يتابع القارئ ذلك التنوع الفريد بين الفنانين، الذين عاشوا بأعمالهم في قاعة العرض بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية، أو غيرها، بين جمهور بدأت خطواته تتعود زيارة هذا الموقع الذي لا تهدأ حركته.. وسواء كان الراعي للمعرض وزارة التراث القومي والثقافة، أو مهرجان مسقط أو الجمعية ذاتها، فإن المكسب الحقيقي في ما تضيفه هذه المعارض إلى ذائقة جمهور الفن التشكيلي المتزايدة إعداده معرضاً بعد آخر.

ولعل من المناسب الآن طرح بعض التصورات التي تغني مستقبل الحركة التشكيلية في سلطنة عُمان، وهي على ما نوجزه في تلك النقاط.

• إصدار مجلة متخصصة للفن التشكيلي، حتى لا تقتصر إصدارات الفعاليات الفنية على كتبيات ونشرات فحسب، يكون من أهدافها - بجانب توثيق تلك المعارض - استضافة أفلام متخصصة حول الفن العُماني بشكل خاص والتخليجي بوجه عام، وتستقبل زواياها إضاءات تعرف بالفنون العمانية (التشكيلية والعمارية واليدوية وسواها) والفنانين والحرفيين، حتى تعم تلك الذائقة الفنية لجمهور أكبر.

• إنشاء كلية للفنون الجميلة، لتكون نواة حركة تشكيلية جادة، لا تخرج الفنانين فحسب، بل ومصممي السديسكور والرسوم والتخصصين في صناعات كالزجاج المشق وغيره. إنها مدرسة للفن والحياة، إن قسم الفنون - يتحوّل إلى كلية متخصصة - ليصب في نفس الطريق الذي خطته الجمعية العمانية للفنون التشكيلية منذ سنوات وهي تقيم الدورات الفنية وورشات العمل وإن الجمهور

الذي كان يحضرها من الطلاب - وهو كثير - ليؤكد الحاجة لهذه الكلية.

• تبني المؤسسات المالية والاقتصادية والصناعية والتجارية للتجارب الفنية العمانية إما بشراء لوحات الفنانين العمانيين - تشجيعاً لهم، أو إبتعاث عدد منهم لدراسة الفن بالخارج، وربما لاستقدام أساتذة الفن العربي والعالمي لتقديم دورات فنية متخصصة بالسلطنة.

• إقامة متحف للفن التشكيلي، يضم لوحات للفنانين العمانيين والعرب والأجانب، وتكون من مهمة هذا المتحف - للعرض الدائم، شراء اللوحات لتشجيع الفنانين، وقمته للجمهور. ولا شك أن الاستثمار في المقتنيات الفنية يعد استثماراً اقتصادياً (راجع موضوع عبد الرحمن منيف في هذا العدد). ويمكن أن تزود إحدى قاعات هذا المتحف بإرشاف / مكتبة للفن التشكيلي يرى فيها جمهور الفن الفرصة للتعرف على فنون العالم عبر وسائط إعلامية متعددة.

• تكوين موقع على شبكة الانترنت للفنون العمانية، وتشجيع الفنانين على إنشاء صفحات خاصة لهم، لعرض لوحاتهم وسيرهم الذاتية، فالقرية المعلوماتية

الفنانية هي سبيل المستقبل للتواصل والتطور الفنيين.

• إصدار اسطوانة مدمجة (أقرص CD) سنوياً تقدمها الجمعية برعاية اقتصادية من المؤسسات المختلفة والوزارات المعنية، تطرح عليها معلومات وأعمال فنية عمانية، وتصلب المعارض العمانية في الخارج، ويمكن طرحها بسعر رمزي تشجيعاً لاقتنائها أو اهدائها.

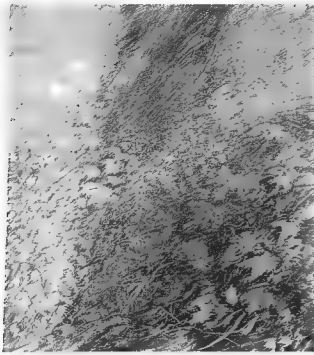
• تخصيص مبالغ قيمة للمسابقات والجوائز للمنوحة للفنانين، وبعضهم يكرس حياته للفن، وليس له من مصدر آخر غيره، ويجب هنا أن تساهم المؤسسات في دعم تلك الجوائز، كما أن رجال الأعمال هم أول اللدعين لاقتناء الأعمال وتخصيص الجوائز، كما يحدث في العالم كله.

• تخصيص زوايا فنية - حقيقية - بالصحف اليومية، لاكتفي بسرد موجز لوقائع الاحتفال والافتتاح، بل تتجاوز الخطاب الفني للتخصص، وأن تعالج اللوحة العالية والعمانية جنباً إلى جنب، مع الاهتمام بالتجارب المعاصرة وعدم الوقوف عند أسماء كلاسيكية في الفن باعتبارها مرجعية جيدة.

• إذاعة برنامج تلفزيوني يخاطب كل الجوانب الفنية في المشهد العُماني الفني التراثي والمعاصر، ينقل للعالم - خاصة بعد وضع القناة التلفزيونية على أقمار فضائية عالية - هذا المشهد الثري.

• إقامة مدينة الفنانين: وهي عدد من المحترفات (الاستوديوهات) التي توجر للفنانين بشكل رمزي أو مجاني، ليبدروا فيها المناخ اللامع لإبداع في نفس ويتجاوز، ويمكن لبنوك الإسكان والتنمية دعم هذا المشروع مع عدد من المؤسسات المهتمة.

إن هذه النقاط - وغيرها - لتضع استقبال الحركة التشكيلية في سلطنة عُمان - محكاً حقيقياً، ويباعثران أن الفن ليس ترفاً، بل هو معادل موضوعي للحياة. أو ربما هو الحياة نفسها.



لوحة للفنانة ليندا فيشر



لوحة للفنان أومان فالنتين

## الفن النمساوي المعاصر تجارب.. ورؤى

أوتو: مع فنان في عمري (٦٦ سنة) صعب أن تحد، لكنها كثيرة ومختلفة، يمكن أن تقول كل شيء، زيارتي إلى عُمان نفسها هي أحد مصادري وتجديها في لوحاتي.

ليندا: الطبيعة، أحيانا اقضي شهرا في أعالي الجبال أرسم كل يوم، ستجد ذلك منطعيا في أعالي، ثم تجديني كذلك أسجل يومياتي على لوحات فنية، تعكس روح المكان وروح الناس الذين أتقيهم.

في لوحاتي التي شاركت بها بالمعرض الكثير من الأعمال التي تعكس البيئة العمانية، التي أجدتها فريدة وأسطورية ورائعة وخالبة، طبعاً أرسم عُمان بعيون نمساوية، وهذه هي زيارتي الثالثة للسلطنة.

فالنتين: الحياة اليومية هي مصدر

وأعتقد أن على عاتق هاتين المؤسستين تقع مسؤولية رعاية الفن الحديث، ولكن لا تنسى وجود عدد هائل من المعارض الفنية يساهم في رفد الحركة الفنية النمساوية المعاصرة بقوة دفع للتطوير والانتاج. وهناك رعاية خاصة بالفن النسوي.

فالنتين أومان: تمثل الحركة المعاصرة للفن في النمسا تيارات قديمة ولحزى معاصرة، أو ما يمكن تسميته بالكلاسيكي في مقابل الحديث. ولأنك أن الصراع سيستمر وأتمنى له أن يستمر ليقدّم لنا الجديد.. الجديد، في التقنيات واستخدام الخامات والألوان. كما تعرف أنا مثلاً أجد أحيانا نفسي أسبق بالكمبيوتر ليس كل نهائي ولكن كأداة ضمن أدوات كثيرة.

\* مصادر الإلهام للفنان النمساوي

المعاصر:

بمناسبة زيارة وفد جمعية الصداقة النمساوية - الألمانية للسلطنة، أقامت وزارة التراث القومي والثقافة معرضاً فنياً لأربعة من أبرز رموز الحركة النمساوية التشكيلية وهم الفنانين أوتو شتاينجر، وليندا فايفر، وفالنتين أومان وأونا بي..

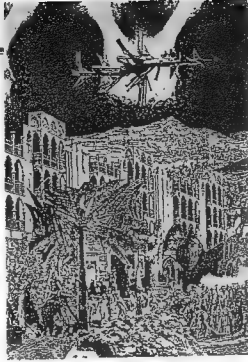
حول حركة الفن المعاصر في النمسا وتجارب هؤلاء الفنانين، وتواصلهم مع الفن في عُمان كانت هذه الاضافات:

\* الفن المعاصر في النمسا: أراء ووجه أوتو شتاينجر: حال الفن المعاصر مثله في النمسا كما في أي مكان بالعالم، قليلة هي الاستثناءات التي يفت بها، سترى في معارضنا هذا الاستثناء، نحاول أن يكون ما تقدمه أصيلاً. ليندا فايفر: في النمسا دارن كبيرتان للفن هما.

KUNSTLERHAUS و SECESSION



لوحة للفنان مدوح أنور



لوحة للفنان أوتو

الهامي... دائما ما أحمل دفتر الرسوم الأولية معي، أنقل الوجوه والأجواء فأنا أحب السفر وأحب الألوان المختلفة.. وعندما أجد ما أسجله أنقله سريعا ثم أعود لاشتغل عليه. في معرضي السابق بالسلطنة كانت النساء بملابسهن المميزة مصدر إلهام لي.

\* المطبوعات الفنية ودور في حركة الفن

أوتو: قدمت في هذا المعرض مطبوعا.. كتبيا صغيرا عن عُمان بعنوان: عُمان.. انعكاسات ورؤى من أرض العجائب، وفيه ملامح من أعمالي، بالإضافة إلى كتاباتي فقد أصدرت أحد عشر كتابا وأنا اعتبر نفسي كاتبا في المقام الأول.

ومن خلال ١٨ لوحة ضمها هذا الكتاب الصغير يتعرف القارئ إلى رموز عُمانية، عشقتها على مدار عقد كامل تعددت فيه زياراتي إلى عُمان.

ليندا: أعتقد بأهمية الكتاب الفني المطبوع القصوى، لأنه يقدم موجزا لأعمال الفنان، ويبقى كذلك للأبد، ككتبي مختلفة لأنني أنجزها بالاشتراك مع كتاب وأدباء وشعراء أما أن أكتب عن أعمالهم باللون أو هم يكتبون عن لوحاتي بالعرف، أحيانا نعيش سويا لشهور كي ننجز عملا مشتركا، من أحدث هذه المطبوعات ما أنجزه معرض Österreichische Galerie Belvedere

وهو مجموعة من لوحاتي بين عامي ٨٧ و١٩٩٧ تستوحى الطبيعة، بتوقيع أدباء كبار مثل الشاعرة Friederika Magrocher وفريدريك مايروكر، وسجلت في الكتاب يومياتي اللونية، لوحات تعكس الحياة اليومية حيث أعيش، على لوحات مربعة. وانتظر هذه الفرصة لأشكر المعرض الذي أنجز الكتاب بشكل أنيق ليظل في مكاتب عشاق الفن

فالتنت: أنجزت كتابين، عدا كتالوجات للمعارض. منها ما أعرضه هنا وهو مطبوع بلغات ثلاث الأثنية والسلوفينية والإيطالية، وبالطبع أنا أعتقد بأهمية الكتاب الفني المطبوع ودوره في تقديم الفنان.

أوتو: عشت هذا التواصل على مدار اشتركت في الفنية الكثيرة.. ذهبت إلى دمشق والقاهرة مثلما قدمت أعمالي في مسقط والرياض.. هذه المرة لم يتح لي التواصل بسبب برنامجي المزدحم لكن الزرات السابقة أتبع لي التفاعل مع تجارب مهمة في السلطنة.. أنا أحب أعمال محمد الصايغ ورشيد عبدالرحمن وموسى عمر.. وأرى أنهم نموذج للفنان الذي يقدم جذوره في أعماله.

وأود أن أقول أنه من المهم السفر.. ليس فقط لعرض الأعمال ولكن للتواصل مع الفنانين في كل أنحاء العالم.. هذا الأمر مهم جدا للشباب.. مثلما هي مهمة إقامة ورشات عمل تبادلية كما حدث بين عُمان والنمسا.

ليندا: أحب أن أشير إلى عشقي للخط العربي وتنويعاته السحرية.. لذا أحب أعمال

محمد الصايغ، وأجد أن على الفنان أن يستلهم مادته التقليدية من بيئته. فالتنت: أحب للمنمنمات الإسلامية، وأجد أن الحضارة الإسلامية قدمت نموذجا فريدا للفن.. وقد تعرفت على الرموز العربية من خلال زياراتي للتكرية للعالم العربي. \* اختيار اللوحات الخاصة بعرض

أوتو: بعد دعوتنا كان على كل فنان أن يختار لوحاته بنفسه، لم أجد صعوبة في انتقاء أعمال لي تستلهم الروح العمانية والشرقية.. وسعدت لأن بعضا منها بيع. ليندا: جئت مرتين إلى عُمان، ولذا رسمت بيتنها وأردت أن أعرض في مسقط هذه اللوحات.. الجبال والزهور.. أراها تستحق أكثر من عمل.

فالتنت: كان لاختياري للوحات في إطار ما يسهل نقله، فاخترت لوحات كرتونية، وتمنينا جميعا كما قالت ليندا وأوتو أن تكون هناك فرصة لعرضها بإطار. ليندا: ولكن ربما كانت هذه الطريقة للمعرض تماثل ما يقدمه أحد المعارض الأوروبية الحديثة كصورة جديدة للعرض.

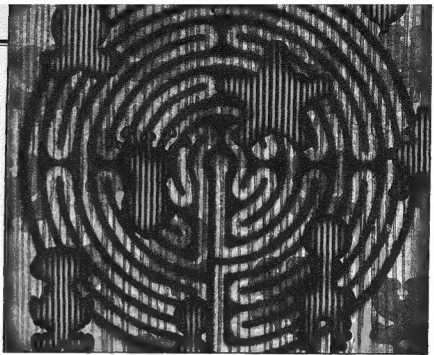
## تشارلز بورويل في المتاهات الإنسانية

في مناهات تشارلز بورويل تحاصرنا خامات مختلفة: ألوان مائية، فحم، جواش، باستيل، كولا، وكما تأملنا تلك المتاهات التي تحمل عناوين مختلفة ومتلفة، كسلسلة لا تنتهي، تجارنا سطح اللوحة إلى طبقاتها الأبعد، لوحاته التي تبلغ للتر اللوح، ويمكن رؤيتها من أية زاوية تشكل نموذجاً للفن المعاصر الذي يحكي ويحاكي اضطراب الحضارة الحديثة بتقديتها. في حوارها الطويل مع مجلة «نزي» سرد تشارلز بورويل استلهاماته الأولى يؤكد أن ورشات العمل التي أقدمها بالجمعية للصناعات للفنون التشكيلية وجامعة السلطان قابوس عرض شرائح مصورة لسلسلة من أعماله، وفنانين امريكيين معاصرين، وهو يقصد بذلك إلى عرض مختلف عما اعتادته العين هنا.

والمشاهد للوحات لبورويل يرى عمق تلك الطبقات التي تنفث عما تحتها عبر خدوش تقنية، مستلهما ما أسماه بالوحدة البيولوجية الفنية وهو عمل زخرفي يستمد أيقونته من أعضاء بشرية أو ربما ميكروسكوبية.

استخدامات بورويل للتكنولوجيا تأتي كمحرلة متطورة من تدريباته الفنية، تلك التدريبات التي بدأها بحشق كل ما هو شرقي الرسم مثل المروحية الهندية والصينية، ويحكي كيف أثارت رسوم فارسية قبل ربع قرن حاسته الفنية فلبى فيها ذلك الدماء الغامض، ومضى يطور من تقنياته حتى امتلك أسلوبها متميزاً، يؤكد صراع الفنان المعاصر-الدلالي والخارجي في أن-لا يفلت أدواته.

يستخدم بورويل ليمان الطباعة الحرةية خلال العمل، مثلاً يستخدم الصور المجالية بالماسك الابي، ويجمع بينها وبين خامات عديدة، الدهن، الذي يرسم على لامحه لا يشي أبداً بذلك الذي يعبر في المتاهات الانسانية التي يريسمها، انه نموذج للمبدع الذي يضرر بصمراته التكون في علاقته مع عمله، لكنه لا يملك أن يتكلمها عن المشاهد لها.



متاهة للفنان بورويل

لجمهورها وأعضائها- وهم أكثر- ما يفيد الواقع التشكيلي المتنامي بالسلطنة، وخاصة حرص الفنانين على إقامة ورشات عمل بحضور شباب الجمعية لشرح تقنياتهم الخاصة.

الأمر الثاني هو لوحات المعرض نفسه، حيث نجح الفنان مدوح أنور في توظيف معارضه التصويرية (تركيب الكادر، توزيع الإضاءة، البعد الثالث) في تكوين لوحاته، لذا رغم دكنة الألوان تضيء الوجوه بكثير من البهجة، ففي لوحة «العتبة» على سبيل المثال- يحتل الاسود بأكثر من نصف مساحة اللوحة، لكن إضافة الوجه وعتية السلم الدلخلي هي التي تبقى في ذهن المشاهد للوحة، الأمر نفسه على ثيمات لوحاته الأخرى ينطبق مفهياً الفيشاوي، مساجات مهياة، نعم... وغيرها... لما لوحة الفرعون فحكايتها أكثر إثارة بألوانها البنية، فالتأمل لوجه الفلاح المصري يستطيع بقليل من التركيز أن يرى روح رمسيس الثاني وقد تناسخت عبر القرون في وجه ذلك الفلاح، كأنها تختزل حضارة آلاف السنين مرشحة بألوان معاصرة.

## مدوح أنور

وجوه مصرية على نهر السين!

على مدى ٣٠ عاماً وهب مدوح أنور نفسه لما يعشق: الصحافة والفن، ومن خلالها تحقق له الكثير، ففي الصحافة ساهم في التحرير الفني لمجلات لفر ساعة وأكتوبر واليهامة مثلاً أكد قلمه النقدي حضوره في جريدتي الاهرام والرياض ولم يساهم بقلمه فحسب بل بصوره في جريدتي الاهرام والرياض، ولم يساهم بقلمه فحسب بل بصوره الاحترازية كذلك. لكن الفن التشكيلي بقي عشقه الكبير، ولم يستطع خلال عشرين عاماً عاشها في باريس أن ينسى تلك الملامح المصرية في الوجوه التي ظل يرسمها ويعرضها ما بين موسكو وفينيسيا ومالطة ومدريد والقاهرة وبيروت ودمشق وغيرها. وجاء معرضه في مسقط في الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، ليؤكد حضور تلك الملامح وتغلغلها في الذاكرة المصرية للفنان، كما رآها حضور المعرض. ولي أن أتناول هذا المعرض من زاويتين: سعي الجمعية إلى استضافة ورشات ابداعية متعددة المشارب والاتجاهات لتقدم



*A Cultural Quarterly in Arabic*

Editor - in - Chief:  
**Saif Al Rahbi**

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING  
P.O. Box, 855, Postal Code.. 117, Al-Wadi Al-Kabeer, Sultanate of Oman, Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني  
**أشرف أبو الويلد**

عنوان نتزوى على شبكة الانترنت  
[www.nizwa.com](http://www.nizwa.com)

البريد الإلكتروني  
[nizwamagazine@yahoo.com](mailto:nizwamagazine@yahoo.com)

طبع بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان  
ص ب ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان. الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان  
البدلة : ٦٩٩١٦٧ / ٦٩٩٤٥١ ص ب ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

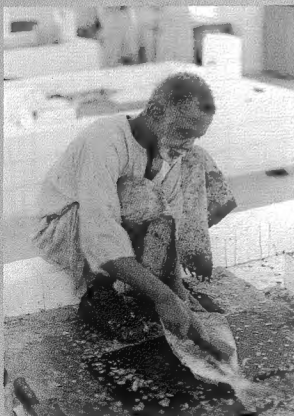
### إشادات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا ستوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل إن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ولجباننا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

◆ ◆ ◆  
العدد الثاني والعشرون  
أبريل ٢٠٠٠ محرم ١٤٢١



وجوه عمانية من نزوى وبهلاء وصور  
 بعدسة : الخطاب الهنائي، سلطنة عمان



الغلاف الأخير بعدسة المصور  
 سيف الهنائي، سلطنة عمان

محمد أركون، هاشم صالح،  
 عبدالله الحارثي، يحيى بن  
 الوليد، عمر مهدي، خليل  
 الشيخ، تركي علي الربيعو،  
 معاوية الهلال، سلوى التميمي،  
 رشيد يحيوي، نوري الجراح،  
 جوردان بلنث، بشير القمري،  
 ابراهيم نصرالله، عبدالرحمن  
 منيف، شاكر لعبي، صباح  
 الخراط زوين، عبداللطيف  
 اللعي، الخندرا بياريتك، بسام  
 حجار، سافو، رون بثن، هدى  
 حسين، زليخة أبوريشة، نبيل  
 منصر، عياش يحيوي، عبدالله  
 البلوشي، هادي دانيال، جرجس  
 شكري، علي المقرئ، فيصل  
 أكرم، يدريه الوهبي، حسين  
 عبداللطيف، محمد الصالح،  
 فاطمة الشبيدي، سعاد الكواري،  
 السهوازي الغزالي، أسير  
 قصيري، محمد المزدوي، خليل  
 التميمي، أنا لويزا فالديس،  
 محمد صوف، علي مصباح،  
 محمد اسليم، عبدالله خليفة،  
 وحيد الطويلة، سالة الموشي،  
 محمود الرحبي، سحر سليمان،  
 أحمد زين، أسعد جبوري،  
 ناصر المنجي، صلاح يوسف،  
 أحمد محمد البديوي، حسن  
 مخافي، طراد الكبيسي، سمير  
 سحيمي، حاتم الصكر، حسام  
 الدين محمد، حسين جمعة، هلال  
 الحجري، شريفة البحياني،  
 هاني نديم بخبوح، محمد بن  
 سيف الرحبي، نوري الراوي.

**نيزوا**  
**NIZWA**

مجلة فصلية ثقافية

